

ISSN 2410-1176 (Print)  
ISSN 2616-4183 (Online)

# ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

*Збірник наукових праць*

---

ВИПУСК

41

ISSUE

---

## BULLETIN OF KNUKіM

**Series in Arts**

*Collection of Scientific Papers*

Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
Kyiv  
KNUKіM Publishing  
2019

Київський національний університет культури і мистецтв  
**Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство**

Збірник наукових праць

Збірник наукових праць висвітлює актуальні історичні та теоретичні проблеми мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з історією української та світової художньої культури.

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 5 від 15.11.2019 р.)

**Головний редактор**

**Олександр Безручко** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський університет культури (Україна)

**Заступник головного редактора**

**Тетяна Гуменюк** – д-р філос. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

**Відповідальний секретар**

**Світлана Оборська** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

**Члени редакційної колегії**

**Рута Адамонене** – д-р хабілітований, проф., Університет Миколаса Ромеріса (Литва); **Стела Костадінова Ангова** – доц., д-р, Університет національного та світового господарства (Болгарія); **Наталія Барна** – д-р філос. наук, проф., Відкритий міжнародний університет розвитку людини “Україна” (Україна); **Ольга Бенч** – д-р мистецтвознавства, проф., Київська академія мистецтв (Україна); **Мартіна Бласкова** – д-р філос., проф., Університет в Жиліні, (Словаччина); **Ігор Бондар** – доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Артур Себастьян Брацкі** – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Гданський університет (Польща); **Надія Брояко** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Анастасія Варивончик** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна); **Віолетта Дутчак** – д-р мистецтвознавства, проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Артур Крістовао** – д-р філос., проф., Університет Трас-ос-Монте та Альто-Доро (Португалія); **Ірина Ляшенко** – канд. філос. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна); **Тетяна Мартинюк** – д-р мистецтвознавства, проф., ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (Україна); **Рада Михайлова** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет технологій та дизайну (Україна); **Аліна Підлипська** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Олена Реброва** – д-р пед. наук, проф., ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (Україна); **Піотр Розадовські** – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Суспільна Академія Наук у Лодзі, президент Варшавської Вшехніци (Польща); **Леся Смирна** – д-р мистецтвознавства, ст. наук. спів., Національна академія мистецтв України (Україна); **Володимир Снівак** – д-р філос. наук, Академія державної пенітенціарної служби (Україна); **Валері Ф. Стіл** – Технологічний інститут моди, Нью-Йорк, (США); **Катерина Фадеєва** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна); **Андрій Фурдичко** – д-р мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Марзена Шмит** – проф., д-р PhD, Університет імені Адама Міцкевича в Познані і Археологічний Музей в Познані (Польща); **Ульріх Шмід** – проф., д-р, Школа економіки та політичних наук, Університет Санкт-Галлена, Школа гуманітарних та соціальних наук (Швейцарія); **Катерина Юдова-Романова** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

---

Збірник наукових праць «Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство» відображається в таких базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

---

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 7949 від 06.10.2003 р.

Наказом Міністерства освіти і науки України № 374 від 13.03.2017 збірник включено до Переліку наукових фахових видань України з мистецтвознавства.

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Рік заснування	1999
Періодичність	2 рази на рік
Засновник / адреса засновника	Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
Адреса редакційної колегії	Наукова бібліотека, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 1, м. Київ, Україна, 01133
Видавництво	Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

За точність викладених фактів та коректність цитування  
відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2019  
© Автори статей, 2019

Киевский национальный университет культуры и искусств  
**Вестник КНУКиМ. Серия: Искусствоведение**

Сборник научных трудов

Сборник научных трудов освещает актуальные исторические и теоретические проблемы искусствоведения. Тематика статей связана как с современной художественной практикой, так и с историей украинской и мировой художественной культуры.

*Рекомендовано к печати Ученым советом  
Киевского национального университета культуры и искусств  
(протокол № 5 от 15.11.2019 г.)*

**Главный редактор**

**Александр Безручко** – д-р искусствоведения, проф., Киевский университет культуры (Украина)

**Заместитель главного редактора**

**Татьяна Гуменюк** – д-р филос. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

**Ответственный секретарь**

**Светлана Оборская** – канд. искусствоведения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

**Члены редакционной коллегии**

**Рута Адамоне** – д-р habilitovannyi, проф., Университет Миколаша Ромериса (Литва); **Стела Костадинова Ангова** – доц., д-р, Университет национального и мирового хозяйства (Болгария); **Наталья Барна** – д-р филос. наук, проф., Открытый международный университет развития человека “Украина” (Украина); **Ольга Бенч** – д-р искусствоведения, проф., Киевская академия искусств (Украина); **Мартина Бласкова** – д-р философии, проф., Университет в Жилине (Словакия); **Игорь Бондарь** – доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Артур Себастиан Брацки** – д-р habilitovannyi гуманитарных наук, проф., Гданский университет (Польша); **Надежда Брояк** – канд. искусствоведения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Анастасия Варивончик** – канд. искусствоведения, доц., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); **Виолетта Дутчак** – д-р искусствоведения, проф., Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника (Украина); **Артур Кривоша** – д-р философии, проф., Университет Трас-ос-Монте и Альто-Дору (Португалия); **Ирина Ляшенко** – канд. филос. наук, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина); **Тетяна Мартынюк** – д-р искусствоведения, проф., ГВУЗ «Переяслав-Хмельницкий осударственный педагогический университет имени Григория Сковороды» (Украина); **Рада Михайлова** – д-р искусствоведения, проф., Киевский национальный университет технологий и дизайна (Украина); **Алина Пидлипская** – канд. искусствоведения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Елена Реброва** – д-р пед. наук, проф., ГУ «Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского» (Украина); **Пиотр Розвадовски** – д-р habilitovannyi гуманитарных наук, проф., Общественная Академия Наук в Лодзи, президент аршавской Вшехници (Польша); **Леся Смирная** – д-р искусствоведения, ст. науч. сотр., Национальная академия искусств Украины (Украина); **Владимир Спивак** – д-р филос. наук, Академия Государственной пенитенциарной службы Украины (Украина); **Валери Ф. Стил** – Технологический институт моды, Нью-Йорк, (США); **Екатерина Фадеева** – д-р искусствоведения, проф., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); **Андрей Фурдичко** – д-р искусствоведения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); **Ульрих Шмид** – проф., д-р, Школа экономики и политических наук, Университет Санкт-Галлена, Школа гуманитарных и социальных наук (Швейцария); **Марзена Шмит** – проф., д-р PhD, Университет имени Адама Мицкевича в Познани и Археологический Музей в Познани (Польша); **Екатерина Юдова-Романова** – канд. искусствоведения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

---

*Сборник научных трудов «Вестник КНУКиМ. Серия: Искусствоведение» отображается в следующих базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).*

---

Государственным комитетом телевидения и радиовещания Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации серия КВ № 7949 от 06.10.2003 г.

Приказом Министерства образования и науки Украины № 374 от 13.03.2017 г. Вестник включен в Перечень специализированных изданий Украины в области искусствоведения.

ISSN

2410-1176 (Print)  
2616-4183 (Online)

Год основания

1999

Периодичность

2 раза в год

Основатель /  
адрес снователя

Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36,  
г. Киев, Украина, 01133

Адрес редакционной коллегии

Научная библиотека, ул. Е. Коновальца, 36, каб. 1, г. Киев, Украина, 01133

Издательство

Издательский центр КНУКиМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

Сайт

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.edu.ua

Телефон

+38 (044) 5296138

*За точность изложенных фактов и корректность цитирования  
ответственность несет автор*

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2019  
© Авторы статей, 2019

Kyiv National University of Culture and Arts  
**Bulletin of KNUKiM. Series in Arts**

*Collection of Scientific Papers*

The collection of research papers highlights the actual historical and conceptual issues of art studies. The themes of the articles are connected with contemporary art, as well as with the history of Ukrainian and global art culture.

*Recommended for publication by the Academic Council  
of the Kyiv National University of Culture and Arts  
(Minutes No. 5 dated 15.11.2019)*

**Editor-in-Chief**

**Oleksandr Bezruchko** – Doctor of Arts, Professor, Kyiv University of Culture (Ukraine)

**Deputy Editor-in-Chief**

**Tetiana Humeniuk** – Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**Executive Editor**

**Svitlana Oborska** – PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**Editorial board members**

**Ruta Adamoniene** – Habil. Dr, Professor, Mykolas Romeris University, (Lithuania); **Stela Kostadinova Angova** – Assoc. Prof. Dr. University of National and World Economy (Bulgaria); **Nataliia Barna** – Doctor of Philosophy, Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Olga Bench** – Doctor of Arts, Professor, Kyiv Academy of Arts (Ukraine); **Martina Blašková** – Doctor of Philosophy, Professor, University of Žilina (Slovak Republic); **Ihor Bondar** – Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Sebastian Bratski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, University of Gdansk (Poland); **Nadiia Broiako** – PhD in Arts, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Violetta Dutchak** – Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Kateryna Fadieteva** – Doctor of Arts, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Kristovao** – Doctor of Philosophy, Professor, University of Trás-os-Montes and Alto Douro (Portuguese Republic); **Iryna Liashenko** – PhD in Philosophy, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine); **Tetiana Martyniuk** – Doctor of Art Studies, Professor, Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav, (Ukraine); **Rada Mykhailova** – Doctor of Arts, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine); **Alina Pidlypska** – PhD in Arts, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Piotr Rozvadovski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, President of Wszechnica Polska University in Warsaw, Social Sciences Academy in Lodz (Poland); **Ulrich Schmid** – Prof. Dr, School of Economics and Political Science, University of St.Gallen, School of Humanities and Social Sciences, (Switzerland); **Lesia Smyrna** – Doctor of Arts, Senior Research Associate, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – Doctor of Philosophy, Academy of the State Penitentiary Service (Ukraine); **Valerie F. Steele** – Fashion Institute of Technology, New York City, (United States of America); **Marzena Szmyt** – Professor, Doctor habil., Adam Mickiewicz University in Poznan & Archaeological Museum in Poznan (Poland), **Anastasiia Varyvonchik** – PhD in Arts, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

---

*The Collection of Research Papers “Bulletin of KNUKiM. Series in Arts” is indexed in DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine, and Ukrainian Research and Academic Network (URAN).*

---

The State Committee for Television and Radio Broadcasting of Ukraine issued the Certificate on the State Registration of the Printed Mass Media series KV No. 7949 of 06.10.2003.

By the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 374 dated March 13, 2017, the Bulletin is included in the List of specialized editions of Ukraine in the field of art history.

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Year of foundation	1999
Frequency	twice a year
Founder / Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Ye. Konovalets Str., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	Scientific library, 36, Ye. Konovalets Str., Off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina Str., Kyiv, 01042, Ukraine
Web-site	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Tel.	+38 (044) 5296138

*The author is responsible  
for the accuracy of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2019  
© Authors, 2019

## ЗМІСТ

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Каплієнко-Ілюк Ю. В.</i>	Полістилістика як явище постмодернізму	11
<i>Підгорбунський М. А.</i>	Рукописні збірники Мінеї в колекції Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського	18
<i>Смирна Л. В.</i>	Індивідуалістична оптика протононконформізму та її формологічні трансформації 1930–1960-х років	26

## АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Константинов М.</i>	Ролан Барт та Юрій Лотман: пошук смислу в кінонаративі	35
<i>Монд-Козловська В.</i>	Антифонарій середньовіччя як прояв єдності мистецтв, що виявляє розуміння людиною цілісності буття. Дослідження з порівняльної естетики видовищних видів мистецтв	44
<i>Степаненко К. С.</i>	Відтворення національного буття українців у кінотворчості Івана Кавалерідзе	52

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бабченко Я. Ю.</i>	Арт-простір естради й шоу-бізнесу як фактор комунікації	58
<i>Барнич М. М.</i>	Проблемні аспекти системи К. Станіславського	64
<i>Іващенко І. В.</i>	Еклектичність «мультиагентних ефектів» в інтерпретаціях шекспірівських трагедій режисера Е. Някрошюса	71
<i>Касьяненко Л. О.</i>	Теоретичні «інструменти» методу вивчення основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури	77
<i>Юдова-Романова К. В.</i>	Анімальні мотиви у дизайні сценічного простору	88

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Антошко М. О.</i>	Генеza музичного виховання в Україні та країнах Сходу (на прикладі Китаю та Японії)	95
<i>Ареф'єва Є. Ю.</i>	Теоретична поетика Ігоря Стравинського як культурно-історична антропологія	102
<i>Бенч О. Г., Долінська Є.</i>	Музичні теми в літературі для дітей і молоді	109
<i>Ластовецька-Соланська З. М., Ластовецька Л. В.</i>	Українські жнивварські пісні у фокусі зацікавлень дослідників та композиторів	120
<i>Сінельнікова В. В., Сінельніков І. Г.</i>	Аспекти дослідження молодіжного фольклорно-ансамблевого співу в українському мистецтвознавстві	127
<i>Татарнікова А. А.</i>	Роль славильної семантики в образно-смісловій та інтонаційній концепції «Потопа» І. Стравинського	134
<i>Турчак Л. І.</i>	Творчість Ярослава Барнича: внесок у музичну культуру	142
<i>Шевченко Л. М.</i>	Специфіка інноваційного мислення фахівця в музичному професіоналізмі	148
<i>Яницький Т. Й.</i>	Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури	155

## ДИЗАЙН

<i>Барна Н. В.</i>	Семіологічний поворот як інтерпретанта простору моди ХХ століття	162
--------------------	--	-----



<i>Вергунова Н. С.</i>	До питання про симбіотичну трансформацію дизайну і архітектури	168
<i>Гардабхадзе І. А.</i>	Тенденції розвитку дизайну доби постіндустріального суспільства	176
<i>Кротевич О. В.</i>	Татуювання як сучасна дизайнерська практика	185
<i>Сорока М. В.</i>	Специфіка етнокультурних вимірів одягу	192
<i>Удріс І. М., Удріс-Бородавко Н. С.</i>	Дизайн франко-бельгійського виставкового плакату 1890-х років у контексті формування стилю Ар нуво	198

#### ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

<i>Гринюк М. М, Чорний М. О.</i>	Сакральний образ косівської мальованої кераміки	209
<i>Золотарчук Н. І.</i>	Західноукраїнські процесійні хрести XVII–XXI століття: типологічний аспект	216
<i>Касьяненко К. М.</i>	Екслібриси Ірини Колядиної – яскрава сторінка в мистецькому житті України	226
<i>Сосік О. Д.</i>	Мотив потопельника в художніх творах доби fin de siecle	233
<i>Чуєва О. В., Книжникова С. В.</i>	Портретні мотиви доньок Ярослава Мудрого у художній традиції XI–XXI століть	241
<i>Школьна О. В.</i>	Вишуканий межигірський фаянс із колекції Національного музею історії України	252

## СОДЕРЖАНИЕ

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Каплиенко-Илюк Ю. В.</i>	Полистилистика как явление постмодернизма	11
<i>Подгорбунский Н. А.</i>	Рукописные сборники Минеи в коллекции Института рукописи Национальной библиотеки Украины имени В. И. Вернадского	18
<i>Смирная Л. В.</i>	Индивидуалистическая оптика протононконформизма и ее формологические трансформации 1930–1960-х годов	26

## АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Константинов М.</i>	Ролан Барт и Юрий Лотман: поиск смысла в кинонарративе	35
<i>Монд-Козловская В.</i>	Антифонарий средневековья как проявление единства искусств для раскрытия понимания человеком целостности бытия. Исследование в области сравнительной эстетики зрелищных видов искусств	44
<i>Степаненко Е. С.</i>	Воссоздание национального бытия украинцев в кинотворчестве Ивана Кавалеридзе	52

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бабченко Я. Ю.</i>	Арт-пространство эстрады и шоу-бизнеса как фактор коммуникации	58
<i>Барнич М. М.</i>	Проблемные аспекты системы К. Станиславского	64
<i>Иващенко И. В.</i>	Эклектичность «мультиагентных эффектов» в интерпретации шекспировских трагедий режиссера Э. Някрошюса	71
<i>Касьяненко Л. О.</i>	Теоретические «инструменты» метода изучения основ хореографического творчества на базе анализа музыкальной фактуры	77
<i>Юдова-Романова Е. В.</i>	Анимальные мотивы в дизайне сценического пространства	88

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Антошко М. О.</i>	Генезис музыкального воспитания в Украине и странах Востока (на примере Китая и Японии)	95
<i>Арефьева Е. Ю.</i>	Теоретическая поэтика Игоря Стравинского как культурно-историческая антропология	102
<i>Бенч О. Г., Долинска Е.</i>	Музыкальные темы в литературе для детей и молодежи	109
<i>Ластовецкая-Соланская З. Н., Ластовецкая Л. В.</i>	Украинские жатвенные песни в фокусе интересов исследователей и композиторов	120
<i>Синельникова В. В., Синельников И. Г.</i>	Аспекты исследования молодёжного фольклорно-ансамблевого пения в украинском искусствоведении	127
<i>Татарникова А. А.</i>	Роль славильной семантики в образно-смысловой и интонационной концепции «Потопа» И. Стравинского	134
<i>Турчак Л. И.</i>	Творчество Ярослава Барнича: вклад в музыкальную культуру	142
<i>Шевченко Л. М.</i>	Специфика инновационного мышления специалиста в музыкальном профессионализме	148
<i>Яницкий Т. И.</i>	Технологические особенности переложения музыкальных произведений для бандуры	155

## ДИЗАЙН

<i>Барна Н. В.</i>	Семиологический поворот как интерпретанта пространства моды XX века	162
<i>Вергунова Н. С.</i>	К вопросу о симбиотической трансформации дизайна и архитектуры	168
<i>Гардабхадзе И. А.</i>	Тенденции развития дизайна периода постиндустриального общества	176
<i>Кротевич А. В.</i>	Татуировка как современная дизайнерская практика	185
<i>Сорока М. В.</i>	Специфика этнокультурных измерений одежды	192
<i>Удрис И. Н., Удрис-Бородавко Н. С.</i>	Дизайн франко-бельгийского выставочного плаката 1890-х годов в контексте формирования стиля Ар нуво	198

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

<i>Гринюк М. Н., Черный Н. О.</i>	Сакральный образ косовской рисованной керамики	209
<i>Золотарчук Н. И.</i>	Западноукраинские процессионные кресты XVII–XXI столетия: типологический аспект	216
<i>Касьяненко К. М.</i>	Экслибрисы Ирины Колядиной – яркая страница в художественной жизни Украины	226
<i>Сосик О. Д.</i>	Мотив утопленника в художественных произведениях периода fin de siecle	233
<i>Чуева О. В., Книженикова С. В.</i>	Портретные мотивы дочерей Ярослава Мудрого в художественной традиции XI–XXI веков	241
<i>Школьная О. В.</i>	Изысканный межигорский фаянс из коллекции Национального музея истории Украины	252



## CONTENTS

## ART HISTORY AND THEORY

<i>Yuliya Kapliyenko-Iliuk</i>	Polystylistics as a Phenomenon of Postmodernism	11
<i>Mykola Pidhorbunskyi</i>	Manuscripts of the Menaion in Collection of the Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine	18
<i>Lesia Smyrna</i>	Individualistic Optics of Protononconformism and its Formological Transformations of the 1930s-1960s	26

## AUDIOVISUAL ART

<i>Mihael Konstantinov</i>	Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for Meaning in Film Narrative	35
<i>Wiesna Mond-Kozłowska</i>	The Mediaeval Antiphonary as an Instance of Unity of Arts that Evinces Man's Insight into Oneness of Existence. Study in Comparative Aesthetics of Performing Arts	44
<i>Kateryna Stepanenko</i>	Reconstruction of the National Reality of Ukrainians through the Cinema Artwork of Ivan Kavaleridze	52

## PERFORMING ART

<i>Yanyna Babchenko</i>	Art Space of Variety Show and Show Biz as a Factor of Communication	58
<i>Mychailo Barnych</i>	The Stanislavsky System's Areas of Concern	64
<i>Iryna Ivashchenko</i>	Eclecticism of "Multiagent Effects" in the Interpretations of Shakespearean Tragedies by the Director E. Nekrošius	71
<i>Liudmyla Kasianenko</i>	Theoretical "Instruments" of the Choreographic Creative Work Studying on the Basis of Musical Texture	77
<i>Kateryna Iudova-Romanova</i>	Animal Motifs in Scenic Design	88

## MUSIC ART

<i>Maryna Antoshko</i>	Genesis of Music Education in Ukraine and the East (the Example of China and Japan)	95
<i>Elizaveta Arefieva</i>	Theoretical Poetics of Igor Stravinsky as Cultural and Historical Anthropology	102
<i>Olga Bench, Eva Dolinská</i>	Musical Themes in Literature for Children and Youth	109
<i>Zoriana Lastovetska-Solanska, Liubomyra Lastovetska</i>	Ukrainian Harvest Songs as a Focus of Attention of Researchers and Composers	120
<i>Valentyna Sinelnikova, Ivan Sinelnikov</i>	Research Aspects of Youth Folklore Ensemble Singing in Ukrainian Study of Arts	127
<i>Anzhelika Taternikova</i>	The Role of the Glorifying Semantics in the Figurative-Semantic and Intonational Concept of "The Flood" by I. Stravinsky	134
<i>Lesia Turchak</i>	Creative Work of Yaroslav Barnych: Contribution to Music Culture	142
<i>Liliia Shevchenko</i>	Specificity of Expert's Innovative Thinking in Musical Professionalism	148
<i>Taras Yanytskyi</i>	Technological Aspects of the Transcription of Musical Compositions for Bandura	155

## CONTENTS

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 41 • ISSN 2616-4183 (Online)

---

### DESIGN

<i>Nataliia Barna</i>	Semiological Turn as an Interpretant of Fashion Space of the 20 <sup>th</sup> Century	162
<i>Natalia Vergunova</i>	On the Issue of Symbiotic Transformation of Design and Architecture	168
<i>Iryna Gardabkhadze</i>	Design Development Trends of Post-Industrial Society	176
<i>Oleksandr Krotevych</i>	Tattoo as a Modern Design Practice	185
<i>Maryna Soroka</i>	General Characteristics of Ethnocultural Dimensions of Clothes	192
<i>Iryna Udris, Natalia Udris-Borodavko</i>	Design of the Franco-Belgian Exhibition Poster of the 1890s in the Context of the Art Nouveau Style Formation	198

### FINE AND APPLIED ARTS

<i>Mariia Hryniuk, Mykola Chornyi</i>	The Sacral Image of the Kosiv Painted Ceramics	209
<i>Nataliia Zolotarchuk</i>	Processional Crosses of Western Ukraine of the 17 <sup>th</sup> – 21 <sup>st</sup> Centuries: Typological Aspect	216
<i>Karolina Kasianenko</i>	Ex libris by Iryna Koliadyna: a Highlight of the Artistic Life of Ukraine	226
<i>Olha Sosik</i>	The Drowned Man Motif in the Works of the Fin de Siècle Period	233
<i>Oksana Chuieva, Sofia Knyzhnykova</i>	Portrait Motifs of the Daughters of Yaroslav the Wise in the Artistic Tradition of the 11 <sup>th</sup> – 21 <sup>st</sup> Centuries	241
<i>Olha Shkolna</i>	Exquisite Mezhyhiria Faience from the Collection of the National Museum of the History of Ukraine	252

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188519

УДК 78.038.6

**ПОЛІСТИЛІСТИКА ЯК ЯВИЩЕ  
ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна  
Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
ORCID: 0000-0002-6114-9680,  
e-mail: yuliyakaplienko@gmail.com,  
Чернівецький національний університет  
імені Ю. Федьковича,  
вул. Коцюбинського, 2, Чернівці, Україна, 58012

Мета статті – визначити роль полістилістики в контексті культурних процесів ХХ ст., серед яких найвагоміше місце належить явищу постмодернізму. Методологія дослідження полягає у застосуванні таких методів: теоретичного узагальнення і ретроспективного аналізу, що дають змогу теоретично підтвердити важливість висунутих положень, історико-культурологічний метод, який характеризує сутність процесів розвитку культури, діалектичний та системний підходи, що дають змогу використовувати знання різних галузей мистецтвознавства та суміжних наук, герменевтичний метод, який застосований для інтерпретації понять, що використовуються в дослідженні. Наукова новизна полягає в системному висвітленні проблем полістилістики в культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що характеризується явищем постмодернізму, з його інтертекстуальністю та стильовим розмаїттям. Висновки. Досліджено другу половину ХХ ст. з її синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом, різнобарвністю, що проявилось й у полістилістиці. Виявлено зв'язок полістилістики з пошуками нових концепцій, які розкривають особливості стильової системи другої половини ХХ ст. Охарактеризовано інтертекстуальність як основу полістилістики, що демонструє методологію художнього мислення та характеризує сучасний культурний простір. Зроблено висновки стосовно композиторського мислення ХХ ст. і сучасного періоду історії музики, в основі якого лежать принципи взаємодій культур, що виражені їхнім діалогом та полілогом, інтертекстуальністю, інтеграцією жанрово-стильових ознак, проявом міжкультурних контамінацій у сфері семіотики, формотворчих процесів. Усі ці ознаки вказують на полістилістичний характер музичного мистецтва постмодернізму.

*Ключові слова:* полістилістика; постмодернізм; музичний текст; інтертекстуальність; діалог культур

**Вступ**

Проблеми стилю останнім часом дедалі більше зацікавлюють мистецтвознавців. Музичне мистецтво останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. демонструє розмаїття стилів та одну з особливостей стильових взаємодій – полістилістику, що стала ознакою постмодерну загалом і творчого мислення сучасного композитора зокрема. Дослідження постмодернізму, стильових змішувань у ньому, проблем інтертекстуальності – актуальне завдання нинішнього музикознавства, яке потребує детальних розвідок та наукових узагальнень.

Наукова новизна дослідження полягає у системному висвітленні проблем полістилістики в культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що характеризується явищем постмодернізму з його інтертекстуальністю і стильовим розмаїттям.

Полістилістика як явище неодноразово ставала об'єктом досліджень у сучасному музикознавстві. Починаючи від 70-х років ХХ ст. термін набув поширення і в зарубіжній, і в українській науковій сфері. Дослідницькі позиції А. Шнітке (1990) були підхоплені наступними поколіннями науковців та набули розвитку в працях С. Анохіної (2009), Л. Воротинцевої (2018), О. Єрмолович (2004), Н. Іллічової (2015), Є. Чигарьової (2012) та ін. Українське музикознавство теж не залишилось осторонь процесу дослідження одного з провідних напрямів сучасного мистецтва. Питання полістилістики, зокрема її значення в контексті постмодернізму й теорії інтертекстуальності, розглядаються в розвідках Ю. Грібіненко (2006), І. Коханик (2013), І. Ляшенко (1991), О. Самойленко (2002) та ін.

**Мета статті**

Мета статті – визначити роль полістилістики в контексті культурних процесів ХХ ст., серед яких найвагоміше місце належить явищу постмодернізму.

Методи дослідження: метод теоретичного узагальнення і ретроспективного аналізу, історико-культурологічний метод, діалектичний та системний підходи, герменевтичний метод.

### Виклад матеріалу дослідження

Процеси, які відбулися на початку ХХ ст. у культурно-мистецькому процесі, спричинили переоцінку цінностей, що призвело до активної зміни стадій його розвитку, та, своєю чергою, стильових напрямів – авангарду, модернізму, постмодернізму, яким протистоїть консерватизм – антипод нових течій. Співіснування різноманітних художніх шукань характеризує перехідність епохи останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. Другу половину ХХ ст., коли акцентується увага саме на полістилістиці, називають постмодернізмом, який реалізується в полістилістиці, у взаємодії різних, навіть контрастних, стильових систем. Основний напрям у мистецтві того чи іншого часу визначає та надає назву епохам (середньовіччя, відродження, бароко, класицизм, романтизм), тому, як зазначає О. Єрмолович (2004), «багатостильова природа художньої культури ХХ століття дає підстави назвати його “епохою полістилістики”, або метафорично перефразовуючи сполучення “стиль епохи” – “епохою стилів”» (с. 32).

Сучасний культурний простір, за визначення багатьох дослідників, характеризується саме явищем постмодернізму, з його синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом, різнобарвністю, проявленими в полістилістиці. Тісний зв'язок полістилістики з естетико-філософськими основами постмодернізму одним із перших розкриває О. Соколов (1996; 2004), який у своїх роботах вивчає цей феномен в аспекті семіотичних досліджень культури.

Зв'язок полістилістики з пошуками нових концепцій характеризує стильову систему другої половини ХХ ст., де, за визначенням С. Анохіної (2009), «беруть участь елементи різнорівневих систем (елітарної і масової культури), різних епох, культурних типів, видів мистецтв, стилів, традицій, напрямків» (с. 4). Серед основних «культурологічних смислів» полістилістики дослідниця виділяє такі: «встановлення контакту з культурою минулих епох, просторово-часова реконструкція, апелювання до різних культурно-історичних пластів пам'яті, що породжують інтер- та гіпертекстуальність, цитатність, діалогізм» (Анохіна, 2009, с. 11). Пов'язуючи полістилістику з музичною культурою постмодернізму, науковець виділяє основні характеристики, що їх поєднують: «інтертекстуальність, принцип деієрархічності, паритет різноманітних культурних кодів, історична симультантність та діалогізм» (Анохіна, 2009, с. 11).

Характеристику постмодернізму широко представляють культурологічні дослідження, які ґрунтуються переважно на спостереженнях в літературі та його продукті – тексті. Збагачення відомостей про значення полістилістичного тексту, його апперцептивних якостей спостерігаємо в дослідженні О. Соколова (2004). На думку вченого, саме «в полістилістиці знаходить концентроване вираження одна з найважливіших естетичних установок постмодернізму, зафіксована в понятті авторитет тексту» (с. 107). У музикознавстві використовується поняття «музичний текст», визначення якого у світлі полістилістики спостерігається в розвідках О. Самойленко (2002), котра характеризує текст з позиції множинності композиційних утілень однакового смислу, групи смислових значень, та, з іншого боку, значеннєвої множинності композиційних прийомів.

Отже, важливий аспект постмодернізму – поняття інтертекстуальності, яке відносно постмодернізму відповідає поняттю текстології, «що артикулює феномен взаємодії тексту із семіотичним культурним середовищем в якості інтеріоризації зовнішнього» (Анохіна, 2009, с. 13). Кожен текст є відображенням світу та базується на комплексі текстів, що створювались авторами різних часів, які відображали в них власне бачення всього навколишнього, своє світовідчуття, свій «образ світу». Тому інтертекстуальність – це своєрідний метод та спосіб художнього мислення.

Понятійний апарат інтертекстуальності, його основа закладені М. Бахтінін (1979) ще на початку ХХ ст. Розвиваючи концепцію діалогічності тексту, вчений зробив висновок: «два висловлювання, віддалені один від одного і в часі і в просторі <...> при смисловому зіставленні виявляють діалогічні співвідношення, якщо між ними є хоча б будь-яка смислова конвергенція» (с. 303). Водночас текст розглядається дослідником як «своєрідна монада, що відображає в собі всі тексти (у межах) даної смислової сфери» (Бахтін, 1979, с. 282). Отже, тексти знаходяться в тісному діалогічному зв'язку між собою.

Теорія М. Бахтіна стала основою трактування інтертекстуальності наступних поколінь дослідників. Як зазначає Ю. Кристева (2004), саме йому належить початок наукового тлумачення феномену

інтертекстуальності, де «усякий текст – це всмоктування і трансформація будь-якого іншого тексту» (с. 167). Дослідниця проводить ідею відкритого полівалентного тексту.

Однак право на існування теорія інтертекстуальності отримала в її інтерпретації Р. Бартом (1989), який наголошував на семантичності тексту, багатозначності його смислу, що іноді неможливо розпізнати, оскільки текст «нескінченно відкритий у нескінченність» (с. 425). Кожен текст інтертекстуальний, адже «інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаних формах: тексти попередньої культури і тексти культури навколишньої» (Ильин & Цурганова, 1996, с. 218). Отже, інтертекст перетворюється в «розмите поле анонімних формул, <...> без свідомих або автоматичних цитат без лапок», а інтертекстуальність стає ознакою тексту, адже, як зазначає дослідник, «текст існує лише в силу міжтекстових відносин» (Барт, 1989, с. 428).

У поглядах Н. Пьєге-Гро (2008) інтертекстуальність розглядається як екстенсивне поняття, вибудоване на різних ремінісценціях та способах обміну, що встановлюються між конкретним текстом і «сучасною йому мовною цілісністю» (с. 53).

У дослідженні «Літературні лейтмотиви» Б. Гаспаров (1994), керуючись методом інтертекстуальності, бачить історичну перспективу та ретроспективу основою всього культурно-історичного процесу. Водночас учений роздумує про небезпеку семіотичного аналізу структури тексту та виявлення в ньому контексту: «"Структура тексту", вбираючи в себе "контекст", врешті-решт виявляється розмитотою або зруйнованою множинністю факторів, які діють у смисловому середовищі, що навколо тексту» (Гаспаров, 1994, с. 282).

Інтертекстуальність, за С. Анохіною (2009), перебуває в єдності із «феноменом ризоми», що «фіксує принципово нелінійний спосіб організації цілісності тексту», а його поліморфність «забезпечується відсутністю єдності семантичного центру та центруючої єдності культурного коду» (с. 13). Ризоморфність характеризує будь-який музичний текст, де ризома «постає як рухома культурна модель організації матеріалу, що репрезентується як конструкція з цитат Ризома, перенесена на музичний ґрунт, зберігає свої основні властивості – децентралізованість, множинність смислів» (Анохіна, 2009, с. 17).

Динаміку стильових взаємодій інтертекстуального характеру в епоху постмодернізму розглядає Н. Іллічова (Ильичёва, 2015), яка зазначає: «В умовах бурхливого розвитку постмодерністської інтертекстуальності, що розширила практику використання тем, персонажів та сюжетів минулих епох у сучасній літературі, в інших видах мистецтва, стають особливо актуальними так звані вічні образи» (с. 182). Дослідниця наводить приклад інтерпретації теми Фауста, образу середньовічного вченого-алхіміка, який продав душу дияволу заради надлюдських здібностей. Простежуючи багатовікову історію розвитку образу в літературі, Н. Іллічова (2011) наводить зразки найвідоміших музичних творів, пов'язаних з темою Фауста (опера А. Пуссера «Ваш Фауст», кантата (пізніше – однойменна опера) А. Шнітке «Історія доктора Іоганна Фауста») і робить висновок, що, незважаючи на різницю смислових та музичних парадигм, «музична мова обох творів використовує принципи полістилістики: від невловимих алюзій відносно чужого стилю, від роботи з різного роду моделями – жанровими, тематичними до прямого цитування чужих мелодій та зіткнення контрастних стильових утворень» (с. 184). Дослідниця стверджує, що вічні сюжети «акумулюють не тільки домінуючі в культурі ідеї, а також відповідні цій культурі провідні принципи стилуєтворення» (Ильичёва, 2015, с. 21).

Термін «інтертекстуальність» певною мірою замінює такі назви, як «запозичення», «вплив», «відштовхування» тощо, які позначають характер взаємодій. Водночас це поняття передбачає взаємодію «свого» й «чужого», національного й інтернаціонального, загального й часткового, минулого й сучасного. Поряд із традиційними типами інтертекстуальних відносин (Ж. Жегетті, Д. Чендлера), Ю. Грібіненко (2006) пропонує типологію означеного феномену, орієнтуючись на тенденції оцінного вибору автора: «виборча та підсумовуюча тенденції – з позиції обсягу і загальних меж текстологічного матеріалу; впорядковуюча та хаотична тенденції – з позиції структурування текстологічного матеріалу; стверджуюча ціннісно-значеннєвий бік текстологічного матеріалу та заперечуюча його тенденції – з позиції осмислення текстологічного матеріалу» (с. 5).

Отже, літературознавчий та лінгвістичний підходи до розгляду проблем тексту та інтертекстуальності можуть певною мірою застосовуватись у мистецтвознавстві, де окремі позиції демонструють відповідність. Теорія інтертекстуальності – це невід'ємна частина полістилістики, проте між ними спостерігається й певна різниця. Так, Є. Чигарьова (2012) зазначає: «Компаративістська спрямованість даного методу (полістилістики – Ю. К.-І.) та універсальний характер інтертекстуальних зв'язків ("світ як текст", "культура як текст") – з одного боку й естетично-локальний та історично-конкретний



характер полістилістики в музиці – з іншого. Основа полістилістики – зіставлення, у той час як інтертекстуальність звернена до архітипічного в художньому мисленні і спрямована на розкриття його генезису» (с. 36).

У якості «нової текстуальної парадигми» Ю. Грібіненко (2006) розглядає «гіпертекст», що виступає як «спосіб комунікації у суспільстві, орієнтованому на множинність інформаційних потоків, які не можуть бути одночасно сприйняті й засвоєні суб'єктом» (с. 6). Вказуючи на неможливість засвоєння усіх знань, дослідниця зазначає: «інформаційний простір, що прагне до системності <...> організується як гіпертекст, тобто як мережа досить автономних повідомлень, які можуть поєднуватися та розділятися в процесі виробництва та споживання інформації» (Грібіненко, 2006, с. 7). Явище інтертекстуальності певною мірою співвідноситься з ідеєю «інтернаціонального», висловленою І. Ляшенко. На думку дослідника, «етноінтеграційна функція художнього стилеутворення підноситься на якісно новий, тобто інтернаціональний рівень розвитку, коли найдієвіші та найусталеніші національно-стильові закономірності музично-образного мислення» (Ляшенко, 1991, с. 57).

І. Коханик (2013) вважає, що інтертекстуальність вийшла на рівень «естетичної рефлексії» та розуміється як: «метод художнього мислення», «спосіб організації художніх текстів», «принциповий художній прийом», «поетика сучасного мистецтва» та «методологія інтерпретації художнього тексту» (с. 68).

Отже, інтертекстуальність, як одна з основ полістилістики, демонструє методологію художнього мислення, що характеризує сучасний культурний простір як світ багатомовності та діалогу культур. Діалогізм у полістилістиці виражається співвідношенням «свого» та «чужого», зіткненням рідної мови та «чужої». Двомовність, за визначенням Г. Гачева (1988), – «це діалог світоглядів, систем світу» (с. 37). Теорія діалогу, що має певні прояви в теорії полістилістики, розроблена М. Бахтіним (1963), який розуміє діалог не тільки в мовному значенні, але й як філософсько-естетичну категорію та властивість «поліфонічного роману» Ф. Достоевського.

Концепція діалогу культур в контексті постмодернізму розроблялась у працях В. Біблера (1969; 1991). Дослідник вважає, що у ХХ ст. відбувається формування всеохоплюючого розуму, діалогічного розуму культури, який пронизує майже всі сфери життя – мистецтво, науку, основи буття людини. У діалогічному розумі проявляються етапи його формування: розум ейдетичний (Античність), розум, який причащає (європейське Середньовіччя), пізнавальний розум (Новий час). Такого роду діалог розумів – основа діалогу культур (Рабинович, 2006, с. 53).

Діалогізм мислення – характерний складник творчого процесу і творчого світогляду К. Ахо, Д. Адамса, Л. Беріо, К. Штокхаузена, Ф. Бусманса. К. Штокхаузен бачить майбутнє музики в її цілісній культурній організації та проводить ідею «світової музики», котра спроможна подолати європейську індивідуалізацію стилів та сприяти створенню єдиної, універсальної музичної мови. Визначення полістилістики з позиції діалогу подає Л. Воротинцева (2018), яка вказує, що це «діалог людини і культури, подібний акту творчості, естетичному засвоєнню різноманітних інформаційних потоків, що заповнюють художній простір авторської свідомості». Поряд з явищем діалогу С. Анохіна (2009) справедливо застосовує поняття полілогу та ставить його поруч з іншими якостями полістилістики (с. 16).

### Висновки

Підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що мистецтво ХХ ст. характеризується співіснуванням різних напрямів та художніх течій, серед яких особливе місце належить постмодернізму. У другій половині ХХ ст. особливого значення набуває полістилістика, яка відзначається тісним зв'язком з основами постмодернізму. Серед аспектів означеного напрямку виділяється поняття інтертекстуальності як своєрідного методу художнього мислення. В основі трактування інтертекстуальності лежить теорія діалогічності тексту М. Бахтіна. Інтертекстуальний текст передбачає заміну понять, які описують характер взаємодій та змішування «свого» й «чужого», національного й загальнокультурного, минулого й сучасного. Отже, діалог та полілог культур, інтертекстуальність, деієрархічність, інтеграція жанрів та засобів виразності, багатозначність різнокультурних проявів семіотики, порушення традицій, форм та інші ознаки постмодернізму одночасно характеризують полістилістичне мислення, що стало специфічною ознакою музичної культури другої половини ХХ ст.

Перспективи подальших досліджень визначаються розглядом проблем полістилістичного мислення у творчості композиторів сучасності та виявлення ознак загального та індивідуального в музиці початку ХХІ ст.



## Список використаних джерел

- Анохина, С. В. (2009). *Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма*. (Автореферат диссертации кандидата культурологии). Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Краснодар.
- Барт, Р. (1989). *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. (Г. К. Косиков, пер., ред.). Москва: Прогресс.
- Бахтин, М. М. (1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советский писатель.
- Бахтин, М. М. (1979). Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. В М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества* (с. 300-307). Москва: Искусство.
- Библер, В. С. (1969). Творческое мышление как предмет логики. В С. Р. Микулинский, & М. Г. Ярошевский (Ред.), *Научное творчество* (с. 167-220). Москва: Наука.
- Библер, В. С. (1991). *Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры*. Москва: Прогресс.
- Воротынцева, Л. А. (2018). Современные подходы к проблеме полистилистики. *Философско-культурологические исследования*, 4. Взято из <http://fki.lgaki.info/2018/10/02/современные-подходы-к-проблеме-полис/>.
- Гаспаров, Б. М. (1994). *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века*. Москва: Наука.
- Гачев, Г. (1988). *Национальные образы мира*. Москва: Советский писатель.
- Грибінєнко, Ю. О. (2006). *Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.
- Ермолович, О. (2004). Феномен полистилистики в художественной культуре XX века. В А. А. Легчилин (Ред.), *Человек. Культура. Общество*, тезисы докладов I Междунар. науч. конф. студентов и аспирантов (с. 30-32). Минск: БГУ. Взято из <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/46549/1/10.pdf>.
- Ильин, И. П., & Цурганова, Е. А. (Ред.). (1996). *Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник*. Москва: Интрада.
- Ильичёва, Н. (2011). Полистилистика как феномен художественного творчества XX в. В *Знание. Понимание. Умение* (Вып. 3, с. 182-186). Москва: Музыка.
- Ильичёва, Н.И. (2015). *Полистилистика как феномен европейской художественной культуры*. (Автореферат диссертации кандидата культурологии). Московский государственный институт культуры, Москва.
- Коханик, И. (2013). Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство*, 45, 68-93.
- Кристева, Ю. (2004). *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: Книга света.
- Ляшенко, І. (1991). *Національні та інтернаціональні в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Пьеге-Гро, Н. (2008). *Введение в теорию интертекстуальности*. (Г. К. Косиков, В. Ю. Лукасик, & Б. П. Наружова, Пер.). Москва: Издательство ЛКИ.
- Рабинович, В. (2006). Библер В. С. В Н. Конрадова, & А. Рылева (Ред.), *Культурология: люди и идеи* (с. 53-54). Москва: Академический проект; РИК.
- Самойленко, А. И. (2002). *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога*. Одесса: Астропринт.
- Соколов, А. С. (1996). *Музыка вокруг нас*. Москва: ИДФ.
- Соколов, А. С. (2004). *Введение в музыкальную композицию XX века*. Москва: ВЛАДОС.
- Чигарёва, Е. (2012). *Художественный мир Альфреда Шнитке*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Шнитке, А. (1990). Полистилистические тенденции современной музыки. В В. Холопова, & Е. Чигарева. *Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества* (с. 327-331). Москва: Советский композитор.

## References

- Anokhina, S.V. (2009). *Polistilistika v muzykalnoi kulture postmodernizma [Polystylistics in the musical culture of postmodernism]*. (Abstract of Ph Dissertation). Krasnodar State University of Culture and Arts, Krasnodar [in Russian].
- Bakhtin, M.M. (1963). *Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]*. Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
- Bakhtin, M.M. (1979). Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza [The problem of the text in linguistics, philology and other humanities. Philosophical Analysis Experience]. In M. M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]* (pp. 300-307). Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Bart, R. (1989). *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika [Selected works: Semiotics. Poetics.]*. (G.K. Kosikov, Trans., Ed.). Moscow: Progress [in Russian].

- Bibler, V.S. (1969). *Tvorcheskoe myshlenie kak predmet logiki* [Creative thinking as a subject of logic]. In S.R. Mikulinskii, & M.G. Iaroshevskii (Eds.), *Nauchnoe tvorchestvo* [Scientific creativity] (pp. 167-220). Moscow: Nauka [in Russian].
- Bibler, V.S. (1991). *Mikhail Mikhailovich Bakhtin, ili Poetika kultury* [Mikhail Mikhailovich Bakhtin, or Poetics of culture]. Moscow: Progress [in Russian].
- Chigareva, E. (2012). *Khudozhestvennyi mir Alfreda Shnitke* [The Art World of Alfred Schnittke]. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Ermolovich, O. (2004). Fenomen polistilistiki v khudozhestvennoi kulture XX veka [The phenomenon of polystylistics in the artistic culture of the 20th century]. In A.A. Legchilin (Ed.), *Person. Culture. Society, Abstracts of Papers of the 1st International Scientific Conference* (pp. 30-32). Minsk: BGU. Retrieved from <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/46549/1> [in Russian].
- Gachev, G. (1988). *Natsionalnye obrazy mira* [National images of the world]. Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
- Gasparov, B.M. (1994). *Literaturnye leitmotivy. Ocherki russkoi literatury XX veka* [Literary motifs. Essays on Russian literature of the 20th century]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Hribinienko, Yu.O. (2006). *Muzychna polistylistyka u svitli teorii intertekstualnosti*. [Musical polystylistics in the light of the theory of intertextuality]. (Abstract of PhD Dissertation). A.V. Nezhdanova Odesa State Music Academy, Odesa [in Ukrainian].
- Ilicheva, N. (2011). Polistilistika kak fenomen khudozhestvennogo tvorchestva XX v. [Polystylistics as a phenomenon of art works of the 20th century]. In *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill] (Issue 3, pp. 182-186). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Ilicheva, N.I. (2015). *Polistilistika kak fenomen evropeiskoi khudozhestvennoi kultury* [Polystylistics as a phenomenon of European art culture]. (Abstract of PhD Dissertation). Moscow State Institute of Culture, Moscow [in Russian].
- Ilin, I.P., & Tcurganova, E.A. (Eds.). (1996). *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie: Entsiklopedicheskii spravochnik* [Contemporary Foreign Literature: An Encyclopedic Reference]. Moscow: Intrada [in Russian].
- Kokhanik, I. (2013). Intertekstualnost kak osnova dialoga v prostranstve sovremennoi muzykalnoi kultury [Intertextuality as the basis of dialogue in the space of modern musical culture]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 45, 68-93 [in Russian].
- Kristeva, Iu. (2004). *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki* [Selected Works: The Destruction of Poetics]. Moscow: Kniga sveta [in Russian].
- Liashenko, I. (1991). *Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi* [National and international in music]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Piégay-Gros, N. (2008). *Vvedenie v teoriyu intertekstualnosti* [Introduction to Intertextuality Theory]. (G.K. Kosikov, Trans., Ed.). Moscow: LKI Publishing [in Russian].
- Rabinovich, V. (2006). Bibler V.S. In N. Konradova, & A. Ryleva (Eds.), *Kulturologiia: liudi i idei* [Cultural Studies: People and Ideas] (pp. 53-54). Moscow: Akademicheskii proekt; RIK [in Russian].
- Samoilenko, A.I. (2002). *Muzykovedenie i metodologiia gumanitarnogo znaniia. Problema dialoga* [Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue]. Odesa: Astroprint [in Russian].
- Shnitke, A. (1990). Polistilisticheskie tendentsii sovremennoi muzyki [Polystylistic tendencies of modern music]. In V. Kholopova, & E. Chigareva, *Alfred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: Essay on life and work] (pp. 327-331). Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Sokolov, A.S. (1996). *Muzyka vokrug nas* [Music around us]. Moscow: IDF.
- Sokolov, A.S. (2004). *Vvedenie v muzykalnuiu kompozitsiiu XX veka* [Introduction to the musical composition of the 20th century]. Moscow: VLADOS [in Russian].
- Vorotyntseva, L.A. (2018). Sovremennye podkhody k probleme polistilistiki [Modern approaches to the problem of polystylistics]. *Filosofsko-kulturologicheskie issledovaniia*, 4. Retrieved from <http://fki.lgaki.info/2018/10/02/современные-подходы-к-проблеме-полис/> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 18.10.2019

**ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ЯВЛЕНИЕ  
ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Каплиенко-Илюк Юлия Владимировна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
Черновицкий национальный университет  
им. Ю. Федьковича, Черновцы, Украина

Цель статьи – определить роль полистилистики в контексте культурных процессов XX века, среди которых весомое место принадлежит явлению постмодернизма. Методология исследования заключается в применении таких методов: теоретического обобщения и ретроспективного анализа, помогающие теоретически подтвердить важность выдвинутых положений, историко-культурологический метод, который характеризует сущность процессов развития культуры, диалектический и системный подходы, позволяющие использовать знания различных отраслей искусствоведения и смежных наук, герменевтический метод, который применен для интерпретации понятий, используемых в исследовании. Научная новизна заключается в системном освещении проблем полистилистики в культурном пространстве второй половины XX – начала XXI веков, которые характеризуются явлением постмодернизма, с его интертекстуальностью и стилевым разнообразием. Выводы. Исследована вторая половина XX века с её синтетическим стилевым смешиванием, плюрализмом, разнообразием, что проявилось и в полистилистике. Выявлена связь полистилистики с поисками новых концепций, раскрывающих особенности стилевой системы второй половины XX века. Охарактеризована интертекстуальность как основа полистилистики, которая демонстрирует методологию художественного мышления и характеризует современное культурное пространство. Осуществлены выводы относительно композиторского мышления XX века и современного периода истории музыки, в основе которого лежат принципы взаимодействия культур, выраженные их диалогом и полилогом, интертекстуальностью, интеграцией жанрово-стилевых признаков, проявлением межкультурных контаминаций в сфере семиотики, формообразующих процессов. Все эти признаки указывают на полистилистический характер музыкального искусства постмодернизма.

*Ключевые слова:* полистилистика; постмодернизм; музыкальный текст; интертекстуальность; диалог культур

**POLYSTYLISTICS  
AS A PHENOMENON  
OF POSTMODERNISM**

Yuliya Kapliyenko-Iliuk  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Y. Fedkovich Chernivtsi National University,  
Chernivtsi, Ukraine

The purpose of the article is to determine the role of polystylistics in the context of the cultural processes of the 20<sup>th</sup> century, among which the most important is the phenomenon of postmodernism. The research methodology is to apply the following methods: theoretical generalization and retrospective analysis that help to confirm the importance of the proposed statements in theory, historical and cultural method, which characterizes the essence of development processes of culture, dialectical and systematic approaches that allow the use of knowledge of different aspects of Art Studies and the related sciences, a hermeneutic method that is used to interpret the concepts used in the study. The scientific novelty lies in the systematic coverage of the problems of polystylistics in the cultural environment of the second half of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> centuries, which is characterized by the phenomenon of postmodernism, with its intertextuality and style diversity. Conclusions. The second half of the 20<sup>th</sup> century was investigated with its synthetic stylistic blending, pluralism, multicolourism, which was also evident in polystylistics. The connection of polystylistics with the search for new concepts that reveal the peculiarities of the style system of the second half of the twentieth century has been determined. Intertextuality is characterized as the basis of polystylistics, which demonstrates the methodology of artistic thinking and characterizes contemporary cultural space. Conclusions have been made regarding the composers' thinking of the 20<sup>th</sup> century and the modern period of the history of music, which are based on the principles of interaction of cultures, expressed by their dialogue and polylogue, intertextuality, integration of genre-style features, manifestation of intercultural contaminations in the field of semiotics and styling processes. All these signs point to the polystylistic nature of postmodern music art.

*Keywords:* polystylistics; postmodernism; musical text; intertextuality; dialogue of cultures

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188521

УДК 091"15":027.54(477-25)НБУВ

**РУКОПИСНІ ЗБІРНИКИ МІНЕЙ  
В КОЛЕКЦІЇ ІНСТИТУТУ РУКОПISУ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Підгорбунський Микола Анатолійович  
Кандидат історичних наук, доцент,  
ORCID: 0000-0002-2678-5147,  
e-mail: nikolauspig@gmail.com,  
Київський національний університет  
культури і мистецтва,  
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета роботи – аналіз рукописних збірок Міней в колекції Інституту рукопису; проведення археографічного опису та виявлення характерних особливостей у півчих збірниках української Православної церкви в XVI ст. Методологія дослідження включає системний аналіз, що сприяв осмисленню рукописних півчих збірників. Для окреслення часових і кількісних характеристик розглядуваного матеріалу було використано статистичний та хронологічний методи. Актуальність публікації пов'язана зі зростаючим інтересом до історичного минулого Української Православної Церкви. Нагальною потребою є ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, стан яких з кожним роком погіршується, що, своєю чергою, призводить до втрати цінного матеріалу. Наукова новизна дослідження визначається тим, що в рукописних Мінеях виявлено певні відмінності: в оформленні тексту, у використанні екфонетичного і невменного нотопису та поступовій модернізації українського півуставу. Висновки. Археографічний опис рукописних Міней дав змогу виявити загальні риси в структурі стародавніх збірок, а саме характерну послідовність піснеспівів. Кожен розділ починається заголовком, який написаний кіноварною в'язью, а закінчення кожного розділу має певне оформлення у вигляді колофону або невеликого графічного зображення. Тексти рукописних збірників написані українським півуставом. Також визначені певні відмінності: в оформленні тексту – це використання різноманітних заставок та колофонів, у використанні екфонетичної та невменної нотації безпосередньо в тексті та на бічних полях рукописів. Невирішеним залишається проблема розшифрування екфонетичної та невменної нотації, яка супроводжує тексти Міней, вирішити яку можна завдяки активній співпраці українських учених-медієвістів з науковцями західноєвропейських країн.

*Ключові слова:* рукописні Міней; екфонетична та невменна нотація; український півустав; ініціали; колофони

### Вступ

Більшість рукописних книг в XVI ст. мали переважно сакральний характер. Це були твори релігійного змісту, зокрема: богослужбові та не богослужбові (четьї) книги; твори отців церкви – повчання та бесіди. Важливе місце серед них займали рукописні півчі книги православної церкви. Вони є цінним джерелом для вивчення історії музики й духовної культури. Крім основного тексту, в рукописних книгах міститься значна кількість інформації – це записи та дописки, передмови, післямови; записи під час використання та переписування текстів на форзацах, полях і краях аркушів; дописки і коментування створювачів збірника, читачів та власників.

Актуальність цієї публікації пов'язана зі зростаючою увагою до історичного минулого Української Православної Церкви. Нагальною потребою є ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, стан яких з кожним роком погіршується, призводячи до втрати цінного матеріалу. Значна частина богослужбових півчих збірок XVI–XVII ст. залишається недостатньо дослідженою, що, своєю чергою, стримує рух у плані розшифрування екфонетичного та невменного нотопису Української Православної Церкви. На сьогодні в українській медієвістиці відсутнє ґрунтовне дослідження, яке було б присвячене музичному оформленню рукописних півчих збірок Української Православної Церкви, що й зумовлює актуальність обраної проблематики.

Наукова новизна. У рукописних збірниках Мінеях виявлено певні відмінності: в оформленні тексту (гравюр, заставок, заголовків, ініціалів, колофонів); у використанні екфонетичного та невменного нотопису (над текстом та на бічних полях); у поступовій модернізації українського півуставу (великий півустав, біглий півустав та півустав наближений до скоропису).



Першими, хто досліджував рукописні збірки в Україні, були Д. Щербаківський (1924) та І. Свенціцький (1922). Мистецтвознавець Д. Щербаківський у роботі «Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні» (1924) розглядає оправи Євангелій від XVI ст. до другої половини XVIII ст. Дослідник І. Свенціцький у праці «Прикраси рукописів Галицької України XVI-ого віку» (1922) відзначив спорідненість між декором українських і болгарських рукописів XII–XVI ст. Ґрунтовна робота П. Жолтовського «Українська рукописна книга та її оздоблення» (1926) присвячена дослідженню оформлення українських рукописів. У праці Д. Степовика «Українська графіка XVI–XVII ст.: Еволюція образної системи» (1982) розглядається жанрова структура рукописів (портрет, ілюстрації та гравюри). Дослідженням рукописних збірок із колекції фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського займалися О. Іванова та Л. Дубровіна. Вони провели аналіз рукописних півчих збірок Міней, Тріодей і Октоїха у своїх працях «Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (2016) та «Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (2003). Маючи філологічну освіту, О. Іванова та Л. Дубровіна сконцентрували свою увагу на загальному опису рукописів, при цьому залишивши поза увагою екфонетичний та невменний нотопис, який супроводжує текст півчих збірок.

### Мета статті

Метою статті є аналіз рукописних збірок Міней в колекції Інституту рукопису. Для досягнення цієї мети необхідно провести археографічний опис та виявити характерні особливості в півчих збірниках Української Православної Церкви в XVI ст.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні різних наукових методів. Зокрема, застосування аналітичного методу допомогло проаналізувати рукописні півчі збірники Міней XVI ст. Для окреслення часових і кількісних характеристик проаналізованого матеріалу було вжито статистичний та хронологічний методи.

### Виклад матеріалу дослідження

Серед унікальних рукописних зібрань, які зберігаються в колекції Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – НБУВ), є богослужбові півчі збірки XVI ст. Колекція цих півчих богослужбових книг представлена 61 рукописом, серед них 6 Октоїхів, 23 Тріоди та 32 Міней. Найбільшу кількість складають Міней – богослужбові книги або книги для читання, що містять «життя» святих, сказання про церковні свята та повчання. Серед представлених 32 Міней: 2 сербські, 7 російських та 23 українських. Саме українські Міней є предметом дослідження та визначення їхніх характерних особливостей.

Назва Мінея (церковно-словянською – Мінїа) походить від грецьких слів Μηνᾱία – «місячний, одномісячна, що триває місяць»; від βιβλίον μηνᾱίων – місячна книга або τροπολόγιον μηνᾱίων – Тропологій місячний. Мінея походить від єдиного комплексу співів тропарно-стихірного типу, який склався в VII ст. у Візантії і мав назву Тропологій (Τροπολόγιον). Він включав послідовності і рухомого, і нерухомого циклів. Згодом єдиний кодекс розпався на мінейну (тексти нерухомого річного кола, послідовність нерухомих свят), тріодну (тексти рухомого великоднього кола, послідовність рухомих свят) частини та Октоїх – тексти седмичного кола (Живов, 1994).

Найдавніші збережені візантійські міней датуються кінцем IX – початком X ст. Серед укладачів Четій-Міней найвідомішим був Симон Логофет або Метафраст (тобто «Оповідач», 940–976 рр.) – візантійський церковний письменник, який робив переклади в популярній формі життя святих. Календарну основу Міней склали свята константинопольського походження. У візантійську Місячну Мінею увійшли тексти, створені авторами константинопольської достудійської (Андрій Критський, Герман Константинопольський), палестинської (Іоанн Дамаскин Косма Маюмський), константинопольської студійської (Феодор Студит, Климент, Феофан накреслено, Святий Йосиф Піснєписець та ін.), а також італо-грецької (із кінця X–XI ст.; Ніл Россанскій, Варфоломій Молодший) традицій. Базовий склад кожної послідовності утворює гімнографічний канон, седален, три стихири, до яких можуть додаватися кондак, додаткові стихири і седалини, светилєн, отпустительний тропар, у ранню епоху – блаженні (стихири для співу на євангельських заповідях блаженства). Із XII ст. до складу Міней включаються короткі життя святих.

Грецькі Мінеї були перекладені на старослов'янську мову для проведення богослужіння в Болгарії, а звідти вони поширилися в Київській Русі. Це були Загальна та Святкова Мінеї, які були складені учнями Кирила й Мефодія – Климентом Охридським, Костянтином Преславським, Наумом Охридським та їхніми послідовниками. Святкова мінея, крім текстів, перекладених із грецької мови, містила оригінальні давньоболгарські тексти. Служби слов'янським святим спочатку були написані грецькою мовою, але до теперішнього часу дійшли тільки в перекладах. Наприклад, найдавніші служби Кирилу Філософові, Борису і Глібу, Іоанну Рильському (Живов, 1994).

У православ'ї Мінеї поділяються на дві групи: Мінеї службові та Четї-Мінеї. Службові призначаються для церковних нерухомих служб, що припадають на фіксовані дати свят церковного року. Четї-Мінеї – це збірки, які призначені для позабогослужбового читання – домашнього або келійного. Вони містять тексти житія святих, сказання про свята та повчання.

Мінеї службові, своєю чергою, поділяються на загальні, місячні та святкові. Загальна мінея включає в себе «типові» служби ликів святих – пророку, апостола, декільком апостолам, святителю, кільком святителям тощо. Ці служби використовуються за відсутності Місячної мінеї або якщо служба конкретного святому не була складена.

Мінеї місячні містять служби за місяцями відповідно до церковного календаря. Місячна мінея містить служби святим на кожен день року. Зазвичай вона поділяється на 12 томів за числом місяців.

Святкова мінея іноді називається також Анфологій, вона містить служби найбільш важливих свят. Ці служби вибрані з Місячних міней. Склад Святкової Мінеї доволі нестійкий, вона містить найважливіші свята – Господні, Богородичні та святих, які особливо шановані Православною церквою (Живов, 1994).

У Київській Русі ці церковно-релігійні збірники вперше з'явилися в XI ст. Найдавніші списки Четїй-Міней увійшли в Супральський рукопис (початок XI ст.) та Успенський збірник (початок XII ст.). Піднесений стиль викладу Симона Логофета, який знайшов відображення вже в цих перших, перекладених текстах, став зразком для старокиївських укладачів пізніших повчальних збірок (Пушкарев & Пушкарева, 2018). На українських теренах склад мінейних богослужінь відповідав церковним установам: спочатку вони переписувалися за Студійським Уставом, який був уведений у Київській лаврі в 1070 р., потім, за Єрусалимським Уставом, що був прийнятий Церквою в другій половині XIV ст.

Починаючи з XIV ст. у зв'язку із широким вживанням письма в побутових потребах на зміну уставу, який існував з XI ст., приходять півустанове письмо, яким можна було писати швидше. Розрізняють три типи півустава:

- великий півустанов, для якого характерні викривлення та нахил прямих частин літер і спрощення деяких літер;
- біглий півустанов, з більш ясно виявленим нахилом та злитністю окремих літер;
- третій тип півустава, який переходить у скоропис, характерний тим, що в ньому значно більше зустрічається скорочення слів, багато літер написано разом, чимало їх винесено над рядком.

Однак устав і далі продовжує використовуватися при написанні і окремих богослужбових книг, наприклад, у Пересопницькому Євангелії (1556–1561), і у вигляді приміток та пояснень у збірниках, написаних півустановом (Степовик, 1982). Характерна особливість українського напівустава – прагнення до подовження вертикальних накреслень у буквах. Так, ми насамперед зустрічаємо т у вигляді трьох паличок, опущених униз – **т**, і **Б**, **Ъ** з опущеними вниз передніми кінцями – **Ъ**, **Ѡ**. Замість **Ы** – **Ы**. З'являється й нове написання **е** на **Є**, замість **оу** використовується **У**.

Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. складанням Четїй-Міней прославився митрополит Димитрій, у миру Данило Савич Туптало (1651–1709 рр.) український церковний діяч, вчений, письменник і проповідник, шанований в Українській Православній Церкві. Він народився в селі Макарів у родині сотника Київського полку Сави Туптала. Отримав освіту в Києво-Могилянській академії (тоді колегіум) в 1662–1665 рр. У 1684 р. за запрошенням Варлаама Ясинського Димитрій приїздить до Києва і стає проповідником у Києво-Печерській Лаврі. Тут прийняв на себе послух – складання Четїй-Міней, над якими працював понад 20 років і закінчив їх лише в Ростові в 1705 р. (Димитрій Туптало, 1967).

Розглядаючи унікальні рукописні збірки Міней, які зберігаються в колекції Інституту рукопису НБУВ, основну увагу було сконцентровано на археографічному описі та особливостях поєднання екфонетичного та невменного нотопису. Потрібно зазначити, що в одну збірку зазвичай входять тексти служб на один місяць («Місячна Мінея», б.р.-б; «Мінея на октябрь», б.р.); рідше – на два («Мінея на январь», б.р.), або три місяці («Місячна Мінея», б.р.-а). Вказівка на місяць міститься на початку книги, якщо назва відсутня (наприклад, не збереглися перші аркуші), як зазначають О. А. Іванова та Л. А. Дубровіна (2003), місяць може бути встановлений за назвами свят або днів пам'ятей святих за Місяцесловом.



Проводячи археографічний опис «*Минеи на январь-февраль XVI ст.*» (б.г.), можна виділити певні особливості оформлення цього рукопису. Оправа рукопису – дошка в шкірі із залишками від металевих застібок. Формат паперу 2° (295x190). Нумерація аркушів проставлена у верхньому правому кутку кожного аркушу (загальна кількість – 434 арк.). Заголовки в тексті виконані в'язю, заголовні ініціали кіноварні, іноді прикрашені рисочками, крапками та стилізованими завитками. Кожен абзац збірника починається зі слова, де ініціал написаний кіновар'ю. Також спостерігаються окремі слова, виділені кіновар'ю в середині тексту.

На побічних полях доволі часто зустрічаються екфонетичні та невменні знаки а також виписані окремі слова, які написані кіновар'ю або чорнилами з виділенням ініціала кіновар'ю. Якщо слова на побічних полях виписані кіновар'ю, то й екфонетичні та невменні знаки вказані кіновар'ю. У випадку, коли слова на побічних полях, які мають тільки ініціал кіновар'ю, а далі слово написано чорнилами, екфонетичний або невменний знак над словом також написаний чорнилами. На нижньому й побічних полях рукопису зустрічаються тексти, що написані уставом.

У тексті є крапки, проставлені темнішими чорнилами, аніж написаний текст. Це свідчить про те, що вони мають пізніше походження. У досліджуваній Мінеї зустрічаються два види розміщення цих крапок – темніша й більша за розмірами крапка стоїть між словами або знаходиться над світлішою крапкою, що нагадує собою більш сучасний знак – дві крапки. Також є крапки, написані яскравішою кіновар'ю, що також свідчить про їхнє пізнє походження. Ці крапки стоять між словами або проставлені на місці крапок, написаних чорнилами, але більші за розміром, начебто було намагання замалювати крапки, написані чорнилами. Закінчення «Мінеї на январь» (322-325 арк.) має відмінний шрифт, аніж увесь попередній текст, хоча це той самий півустав.

Із 326 арк. починається «*Мінея на февраль*». На цьому аркуші розташована гравюра. На передньому плані зображений хрест на пагорбі, на задньому плані – комплекс будівель. Будівлі з правого й лівого боків з вікнами і практично ідентичні. Між собою вони з'єднані нижчою будівлею без вікон, на якій розташовані букви МЛРБ.

Верхня перекладаина хреста символізує собою табличку з написом, який зроблений Понтієм Пілатом, намісником римського імператора в Іудеї. На табличці було написано: «Ісус Назарянин Цар Юдейський». Спираль і тростина, зображені вздовж Хреста, символізують знаряддя вбивства Ісуса й тростину, на якій була губка, змочена оцтом, котру підносили до Його вуст. Підвищення, на якому стоїть Хрест, символізує гору Голгофу, на якій відбулося розп'яття. Букви «МЛРБ» означають «місце лобне, розп'ятий бисть». За переказами, на Голгофі, знаходиться центр Землі, де був похований перший чоловік – Адам. Тому, у символічному розломі, в надрах Голгофи зображено прах Адама, у вигляді черепа (Баданов, 2015).

Із 327 арк. починається текст «Мінеї на февраль». Останні сторінки рукопису – і «Мінеї на январь», і «Мінеї на февраль» – вирізані. Закінчення тексту в розділах оформляється невеликими розчерками, хвилястими лініями, крапками, комами та дрібними орнаментами з них наприкінці тексту.

*Місячна Мінея* (б.р.-б) не має початку. Сам рукопис складає 361 арк., обкладинка після реставрації, обтягнута тканиною. Як і в багатьох рукописних Мінеях, має пізню нумерацію аркушів у правому верхньому куті. Формат паперу 4° (200x160), написаний українським півуставом, який супроводжується екфонетичною та невменною нотацією. На першому аркуші рукопису на нижньому полі стоїть дата – 1863 г. Кожен розділ написаний кіноварною в'язю і має вказівку на певний глас, який також написаний кіновар'ю і стоїть на початку тексту. При зміні гласу в середині тексту він позначається чорнилами. У збірнику доволі часто зустрічаються пояснення скорочених слів у тексті. Як правило, розшифрування скорочених слів подається на нижньому полі рукопису. Серед слов'янських пам'ятей святих у рукописі є текст пам'яті найдавніших і шанованих у Київській Русі князів Бориса та Гліба: кончина, 24.07 та перенесення мощів, 2.05; а також пам'яті засновників Києво-Печерської лаври преподобного Феодосія Печерського – кончина, 3.05. Закінчення тексту в розділах, як і в інших Мінеях, оформляється невеликими розчерками, хвилястими лініями, крапками, комами та дрібними орнаментами з них наприкінці тексту.

У наступній *Святковій Мінеї* (б.р.) також відсутній початок. Сам рукопис складає 251 арк., обкладинка дерев'яна, обтягнута шкірою. На титульній сторінці штамп – «Бібліотека Києво-Печерського Собора № 93». Перший аркуш має напис на нижньому полі «Кієв Собр Бібліотеки 1814», на правому полі цього аркушу напис – «Села Михновець». Формат паперу 4° (170x120), текст написаний українським півуставом, який супроводжується екфонетичним та невменним нотописом. Заголовки виконуються кіноварною в'язю і супроводжуються ініціалом або півуставом у рядок. Пізня нумерація у верхньому правому полі. Рукопис після неякісної реставрації, Нижні кути сторінок, котрі перебувають у неналеж-

ному стані, заклеєні білим папером, що не дає змоги прочитати текст, який ще зберігся. На 158 зв. на лівому бічному полі є зображення нотного п'ятилінійного стану із квадратними нотами більш пізнього походження. Ініціали в рукописі прикрашені рисочками, крапками й стилізованими завитками, що нагадує рослинний живопис. На побічних полях трапляється позначка допоміжного характеру «зри» або «смотри» на бічному полі, яка супроводжується маленьким малюнком руки.

«*Мінея на октябрь*» середина XVI ст. (б.р.) має дерев'яну обкладинку із незначним залишком шкіри та металевих застібок. На звороті обкладинки написи уставом, півуставом та латиною. Відсутній початок і кінець рукопису. На першому аркуші зверху по центру скорописом написано «Мінея на октябрь».

Формат паперу 2° (295x190), текст написаний українським півуставом. Шрифт значно крупніший, аніж в інших рукописних мінеях. Зважаючи на особливості тексту, можна стверджувати, що рукопис створений раннім півуставом. Текст написаний в дві колонки на один аркуш. Варто відзначити, що така форма організації тексту для XVI ст. була певним пережитком і майже не використовувалася. Ініціали виділені кіновар'ю, а екфонетичні та невменні знаки на бокових полях зустрічаються доволі зрідка. Заголовки також виконуються кіноварною в'яззю і супроводжуються ініціалом або півуставом у рядок. Закінчення тексту в кожному розділі оформляється невеликими розчерками, хвилястими лініями, крапками, комами та дрібними орнаментами з них наприкінці тексту.

Рукопис «*Мінея місячная Декабрь-Февраль рукопись XVI в.*» (б.г.) має дерев'яну обкладинку, шкіряна обкладинка не зберіглася. Також не збереглися й металеві застібки, залишилися тільки отвори на їхньому місці. На окремому невеликому аркуші скорописом написано: «Мінея місячная Декабрь-Февраль рукопись XVI в. Ерея Федора Попа Бытенського (В конце переплетен ркп. (рукопись) XVII в., заключающая избранная службы целого года)». Ця Мінея є конволютом, причину складання різних рукописів в один збірник пояснити не можливо. Початок рукопису відсутній, формат паперу 2° (290x200). Текст написаний раннім українським півуставом, над яким розташовані екфонетичні та невменні знаки. На нижньому полі першого аркушу, написано скорописом «Мінея служ. к. XVI в.». Заголовки виконуються кіноварною в'яззю і супроводжуються ініціалом або півуставом у рядок. Текст рукопису написаний чорнилами і кіновар'ю, ініціали прикрашені рисочками, крапками та стилізованими завитками. На 111 зв., 123 арк., та 162 арк., є печатка «Печать Общества Изследования Волыни».

Перша частина (арк. 1-276) – це мінея місячна на жовтень–лютий без початку та кінця, причому шість перших аркушів неможливо ідентифікувати, рукопис має незадовільний стан, багато аркушів утрачено, текст можна прочитати лише зі служби Димитрію Солунському 26 жовтня. Закінчується ця частина місячної мінеї службою Касіяну Римлянину 29 лютого. Рукопис написаний квадратним дрібним півуставом. При реставруванні даний рукопис був опрацьований разом із Мінеєю Святоковою (арк. 277-354), яка також мала незадовільний стан та в первинному вигляді – формат А-5: у процесі реставрації були доклеєні нижні поля аркушів до потрібного формату. Рукопис зберігся частково, він містить служби: Георгію Побідоносцю, Різду Іоанна Предтечі, апостолам Петру та Павлу та Успенню Богородиці.

Рукопис «*Общая Праздничная Мінея*» (б.г.) має дерев'яну обкладинку, обтягнута шкірою. Металеві застібки не збереглися. Цей збірник містить служби святим з лютого по серпень. Рукопис написаний раннім українським півуставом чорнилом і кіновар'ю з екфонетичними та невменними знаками, які зустрічаються і на полях збірника. Рукопис має формат паперу 2° (320x205). На першому аркуші зверху стоїть № 91, а на нижньому полі штамп «Бібліотека Києво-Софійського Собора № 91». Нумерація аркушів у верхньому лівому полі. Ініціали написані кіновар'ю, у яких внутрішній простір заповнений елементами рослинного орнаменту. Кожна глава починається з нового аркушу. На нижніх полях аркушів періодично зустрічається текст написаний уставом, півуставом і скорописом. Одна із прикрас збірника – це закінчення розділів на 83 арк., 103 зв. та 178 арк., кінцівка оформлена колофоном (поступовим скороченням рядків з обох боків тексту).

Обкладинка рукопису «*Місячна Мінея*» (б.р.-а) не зберіглася. Початок і закінчення рукопису відсутні, формат паперу 2° (280x190). Перші чотири аркуші написані іншим почерком, аніж основний текст рукопису. Цей почерк не каліграфічний, рядки похилені вправо, це свідчить про те, що текст писав непрофесійний переписчик. Починаючи з другого аркушу текст розділений на дві колонки. На перших 4 арк. знаходиться текст Пророчеств, Ірмосів, Кодак і Блажен. У деяких Мінеях місячних у складі ІР наявні служби давньоруським та українським святим. Так, ця Мінея містить службу київському митрополиту Петру, «новому чудотворцю». Текст написаний чорнилами та кіновар'ю українським півуставом із вказівками на певний глас. Над текстом розташовані екфонетичні та невменні знаки. Ці знаки зустрі-

чаються на бічних полях рукопису, вони написані чорнилами або кіновар'ю. Починаючи з 5 арк., текст написаний каліграфічним почерком чорнилами та кіновар'ю. Нумерація аркушів на верхньому полі по центру. Заголовки виконані в'язю, заголовні ініціали кіноварні. Починаючи з 32 арк. ініціали прикрашені рисочками, крапками та стилізованими завитками. На нижньому полі аркушів зустрічається текст, написаний пізнім українським півуставом, який близький до скоропису. З 51 арк. нумерація зміщується у верхній правий кут. На 125 арк. закінчення тексту прикрашене колофоном. Закінчення тексту в розділах оформляється невеликими розчерками, хвилястими лініями, крапками, комами та дрібними орнаментами з них наприкінці тексту.

### Висновки

Археографічний опис рукописних Міней із колекції Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського дав змогу виявити загальну рису в оформленні стародавніх збірок, а саме: тексти рукописних збірників написані українським півуставом. Кожен розділ починається заголовком, який написаний кіноварною в'язю. Відповідно закінчення кожного розділу має певне оформлення у вигляді колофону, будь-яких фігур (хреста, чаші) або невеликими графічними зображеннями, де використовуються крапки, коми, хвилясті лінії, хрестики тощо. Слід визначити й певні відмінності: в оформленні тексту (гравюр, заставок, ініціалів, колофонів), у використанні екфонетичного та невменного нотопису та поступовій модернізації українського півустава. Наприклад, ініціал може бути виконаний шрифтом – чи крупнішим за букви, чи кіновар'ю, або ж може бути орнаментований у тому чи тому стилі.

Невирішеним залишається питанням розшифрування екфонетичної та невменної нотації, яка супроводжує тексти Загальних, Місячних та Святкових Міней. Подальші ґрунтовні дослідження півчих рукописних збірок Української Православної Церкви наблизять учених-медієвістів до розшифрування та перекладення їх на сучасну нотацію. Вирішити цю проблему можливо завдяки активній співпраці з науковцями західноєвропейських країн.

### Список використаних джерел

- Баданов, А. (2015). Что означают буквы на кресте? Взято з <http://dishupravoslaviem.ru/chto-oznachayut-bukvy-na-kreoste/>.
- Димитрій Туптало. (1967). В О.І. Білецький (Упоряд.), *Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII століття)* (с. 327-332). Київ: Радянська школа.
- Живов, В.М. (1994). *Святость. Краткий словарь агиографических терминов*. Москва: Гнозис.
- Жолтовський, П.М. (1926). *Українська рукописна книга та її оздоблення*. Харків.
- Іванова, О.А. (2016). *Кирилична рукописна книга XVI століття з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Історико-кодикологічне дослідження. Альбом філіграней*. Київ: НБУВ.
- Іванова, О.А., & Дубровіна, Л.А. (2003). Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI століття у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. В *Рукописна та книжкова спадщина України* (Вип. 8, с. 71-79). Київ.
- Минеи на январь-февраль XVI столетия. (б.г.). (Ф. 160, № 46). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Минея месячная Декабрь-Февраль рукопись XVI века. (б.г.). (Ф. 1, № 4056). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Минея на октябрь, середина XVI століття. (б.р.). (Ф. 30, № 39). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Місячна Минея. (б.р.-а). (Ф. 301, № 125). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Місячна Минея. (б.р.-б). (Ф. 306, № 27). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Общая Праздничная Минея. (б.г.). (Ф. 312, № 88). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Пушкарев, Л., & Пушкарева, Н. (2018). Четьи-Минеи. Взято из [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html).
- Свенціцький, І.С. (1922). Прикраси рукописів Галицької України XVI-ого віку. *Збірки Національного музею у Львові* (Ч. 137, с. 1-7). Жовква.
- Святковій Минеї. (б.р.). (Ф. 312, № 89). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Степовик, Д.В. (1982). *Українська графіка XVI-XVII століть. Еволюція образної системи*. Київ: Наукова думка.
- Щербаківський, Д.М. (1924). Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні. *Бібліологічні вісті*, 1-3, 3-15.

References

- Badanov, A. (2015). Chto oznachaiut bukvy na kreste? [What do the letters on the cross mean?]. Retrieved from <http://dishpravoslavie.ru/chto-oznachayut-bukvy-na-kreste/> [in Russian].
- Dymytrii Tuptalo. (1967). In O.I. Biletskyi (Comp.), *Khrestomatiia davnoi ukrainskoi literatury (do kintsia XVIII stolittia) [Readings of Ancient Ukrainian Literature (Until the End of the 18<sup>th</sup> Century)]* (pp. 327-332). Kyiv: Radianska shkola [in Ukrainian].
- Ivanova, O.A. (2016). *Kyrylychna rukopysna knyha XVI stolittia z fondiv Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho. Istoryko-kodykologichne doslidzhennia. Albom filihranei [Cyrillic manuscript book of the 16<sup>th</sup> century from the holdings of the Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine. Historical and codicological study. Filigree Album]*. Kyiv: NBUV [in Ukrainian].
- Ivanova, O.A., & Dubrovina, L.A. (2003). Pivchi bohosluzhbbovi knyhy u repertuari rukopysnykh knyh XVI stolittia u fondakh Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho [Singing liturgical books in the repertoire of 16<sup>th</sup> century manuscripts in the holdings of the Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine]. In *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy [Manuscript and book heritage of Ukraine]* (Issue 8, pp. 71-79). Kyiv [in Ukrainian].
- Minei na ianvar-fevral XVI stoletii [The Menaions for January-February of the 16<sup>th</sup> century]. (n.d.). (Fund 160, № 46). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Russian].
- Mineia mesiachnaia Dekabr-Fevral rukopis XVI veka [Monthly Menaions for December-February manuscript of the 16<sup>th</sup> century]. (n.d.). (Fund 1, № 4056). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Russian].
- Mineia na oktiabr, seredyna XVI stolittia [The Menaion for October, mid-16<sup>th</sup> century]. (n.d.). (Fund 30, № 39). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Ukrainian].
- Misiachna Mineia [Monthly Menaion]. (n.d.-a). (Fund 301, № 125). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Ukrainian].
- Misiachna Mineia [Monthly Menaion]. (n.d.-b). (Fund 306, № 27). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Ukrainian].
- Obshchaia Prazdnichnaia Mineia [The General Festal Menaion]. (n.d.). (Fund 312, № 88). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Russian].
- Pushkarev, L., & Pushkareva, N. (2018). Cheti-Minei [The Little Menaion]. Retrieved from [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html) [in Russian].
- Shcherbakivskiy, D.M. (1924). Zolotarska oprava knyzhky v XVI-XIX stolittiakh na Ukraini [Gold-plated frame of a book in the 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries in Ukraine]. *Bibliolohichni visti*, 1-3, 3-15 [in Ukrainian].
- Stepovyk, D.V. (1982). *Ukrainska hrafika XVI-XVII stolit. Evoliutsiia obraznoi systemy [Ukrainian graphics of the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries. The evolution of the figurative system]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Svetsitskiy, I.S. (1922). *Prykrasy rukopysiv Halyskoi Ukrainy XVI-oho viku. Zbirky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi [Decorations of manuscripts of Galician Ukraine of the 16<sup>th</sup> century. Collections of the National Museum in Lviv]* (Pt. 137, pp. 1-7). Zhovkva [in Ukrainian].
- Sviatkovii Minei [The Festal Menaion]. (n.d.). (Fund 312, № 89). Instytut rukopysu NBUV, Kyiv [in Ukrainian].
- Zhivov, V.M. (1994). *Sviatost. Kratkii slovar agiograficheskikh terminov [Holiness. A concise glossary of hagiographic terms]*. Moscow: Gnozis [in Russian].
- Zholtovskiy, P.M. (1926). *Ukrainska rukopysna knyha ta yii ozdoblennia [Ukrainian manuscript book and its decoration]*. Kharkiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 14.11.2019

**РУКОПИСНЫЕ СБОРНИКИ МИНЕИ  
В КОЛЛЕКЦИИ ИНСТИТУТА  
РУКОПИСИ НАЦИОНАЛЬНОЙ  
БИБЛИОТЕКИ УКРАИНЫ ИМЕНИ  
В. И. ВЕРНАДСКОГО**

Подгорбунский Николай Анатольевич  
Кандидат исторических наук, доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина

Цель работы – анализ рукописных сборников Миней в коллекции Института рукописи; проведение археографического описания и выявления характерных особенностей в певческих сборниках Украинской Православной Церкви в XVI в. Методология исследования включает системный анализ, который содействовал



осмыслению рукописных певческих сборников. Для определения временных и количественных характеристик проанализированного материала были использованы статистический и хронологический методы. Актуальность публикации связана с растущим интересом к историческому прошлому Украинской Православной Церкви. Насущной необходимостью является обстоятельное исследование коллекций богослужебных певческих сборников, состояние которых с каждым годом ухудшается, что, в свою очередь, приводит к потере ценного материала. Научная новизна исследования определяется тем, что в рукописных Минеях выявлены определенные различия: в оформлении текста, в использовании экфонетической и невменной нотации и постепенной модернизации украинского полуустава. Выводы. Археографическое описание рукописных Миней позволило выявить общие черты в структуре древних сборников, а именно характерную последовательность песнопений. Каждый раздел начинается заглавием, которое написано киноварной вязью, а окончание каждого раздела имеет определенное оформление в виде колофона или небольшого графического изображения. Тексты рукописных сборников написаны украинским полууставом. Также определены различия: в оформлении текста – это использование различных заставок и колофонов, в использовании экфонетической и невменной нотации непосредственно в тексте и на боковых полях рукописей. Нерешенным остается проблема расшифровки экфонетической и невменной нотации, которая сопровождает тексты Миней, решить ее можно благодаря активному сотрудничеству украинских ученых-медиевистов с учеными западноевропейских стран.

*Ключевые слова:* рукописные Минеи; экфонетическая и невменная нотация; украинский полуустав; инициалы; колофоны

**MANUSCRIPTS OF THE MENAION  
IN COLLECTION OF THE INSTITUTE  
OF MANUSCRIPTS OF THE VERNADSKY  
NATIONAL LIBRARY OF UKRAINE**

Mykola Pidhorbunskyi  
*PhD in Historical Sciences, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to analyse the manuscript collections of Menaions in the collection of the Institute of Manuscripts; to conduct an archaeographical description and identify features in the singing collections of the Ukrainian Orthodox Church in the 16<sup>th</sup> century. The research methodology includes system analysis, which made it possible to analyse and explore collections of singing manuscripts. To determine the temporal and quantitative characteristics of the analysed material, statistical and chronological methods were applied. The relevance of this publication is concerned with a growing interest in the historical past of the Ukrainian Orthodox Church. An urgent need is a thorough study of collections of liturgical singing books, which condition is getting worse every year, which in turn inflicts heavy valuable material loss. The scientific novelty is determined from the fact that the manuscripts of the Menaion contain some differences in the text design, in the use of ekphonetic and neumatic notation, and the gradual modernization of the Ukrainian half-running hand. Conclusions. The archaeographic description of the handwritten Mineas made it possible to identify common features in the structure of ancient collections, namely the characteristic sequence of chants. Each section begins with a title written in cinnabar script, and the end of each section has a specific design in the form of a colophon or a small graphic image. The texts of handwritten collections were written by the Ukrainian half-mouth. Differences are also identified: in the design of the text – this is the use of various screensavers and colophons, in the use of econometric and irresponsible notation directly in the text and on the side margins of manuscripts. The unresolved issue is the decoding of the econometric and irresponsible notation that accompanies the texts of Minea, it can be solved thanks to the active cooperation of Ukrainian medieval scholars with scientists from Western European countries.

*Keywords:* manuscripts of the Menaions; ekphonetic and neumatic notation; Ukrainian half-running hand; initials; colophons

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188525

УДК 75.036:316.647.6"1930/1960"

**ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА ОПТИКА  
ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМУ  
ТА ЇЇ ФОРМОЛОГІЧНІ  
ТРАНСФОРМАЦІЇ 1930–1960-х РОКІВ**

Смирна Леся В'ячеславівна

*Доктор мистецтвознавства,**старший науковий співробітник,**ORCID: 0000-0002-0483-1915,**e-mail: lm1977@ukr.net,**Національна академія мистецтв України,**вул. Бульварно-Кудрявська, 20, Київ, Україна, 01054*

Мета дослідження. На основі аналізу мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ ст. (1930–1960) відтворити комплексну картину становлення українського мистецького нонконформізму в перебігу взаємовпливів між індивідуальним і колективним, між дозволеним і недозволеним, між прагненням ширості та необхідністю відчувати себе соціально зреалізованою особистістю. У статті поряд із загальнонауковими методами – аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення – використані кроскультурний і системний аналіз, що дає змогу охарактеризувати творчість митців-нонконформістів в українській культурі як метакультурну й метахудожню цілісність. Використовуються також традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, реконструктивно-модельний, історико-атрибутивний, хронологічна дескрипція, що сприяють розкриттю еволюції та образної трансформації нонконформізму в різних культурно-історичних контекстах. Наукова новизна дослідження полягає в авторській інтерпретації феномена українського мистецького нонконформізму ХХ ст., зокрема історико-культурної реконструкції його протононконформістського етапу. Висновки. З'ясовано, що естетично нонконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Розкрито регіональні особливості основних локацій українського мистецького протононконформізму. Виявлено, що нонконформісти миських геолокацій України реалізовували різні версії загального вектору руху, що спрацьовувало на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей.

*Ключові слова:* мистецький нонконформізм; протононконформізм; суворий стиль; репресоване мистецтво

**Вступ**

Динаміка подій і статика творів в українському мистецтві радянської доби, цікаві самі по собі, привертають увагу дослідників не так результативністю знайдених відповідей, як процесивним темпераментом матеріалу, що відповідно до куту зору репрезентується тією чи тією значенневою, сповненою неочікуваних смислів стороною; кожна її грань може бути витлумачена як нова постановка проблеми посеред «старого» або звичного матеріалу. З погляду налаштування дослідницької уваги на нонконформістському складникові формування артефактів українського мистецтва від 1930-х до 1960-х, коли не так ідеологічні зміни, як зміни характерологічні, перетинали одна одну, – з такого погляду студіювання запропонованої нами ідеологеми «протононконформізм» (Смирна, 2017) у перебігу з наступними явищами українського мистецтва є не лише повчальним для усвідомлення моделі становлення фахової позиції митця впродовж майже тридцяти років (серед яких буремні передвоєнні, «1937», воєнні та злиденні повоєнні), а й корисним для формування загальної картини руху мистецьких форм поряд із формами ідеологічними в чи не найскладнішій добі утвердження радянського ладу і начебто «непохитного» способу мислення. Саме для подолання залишків цих тенденцій у сучасному мистецькому світі, для перетворення форм свідомості (у тому числі мистецтвознавчої) з емоційно забарвлених на розумово конструктивні, ретельне вивчення шляхів спадкоємності або заперечення традицій 1930-х у традиціях 1960-х років є нагально корисним і науково обґрунтованим.

Наукова новизна дослідження полягає в авторській інтерпретації феномена українського мистецького нонконформізму ХХ ст., зокрема історико-культурної реконструкції його протононконформістського етапу. Мистецькі тенденції українського нонконформізму були спрямовані на збереження національно орієнтованих рис самореалізації митця, що впродовж десятиліть зумовлювало форми протесту в мистецтві та культурі в цілому. Результати творчості українських художників нонконформістського



спрямування відрізнялися від результатів творчості звичайного митця *homo sovieticus*. Якщо радянськість мистецтва була офіційною нормою, то українськість мистецтва ставала неофіційною антинормою, тобто українська тема мимоволі була проголошена владою як неконформістська, тим самим означившись у вимірі культурного й політичного явища.

Дослідження неконформізму здійснювались і на Заході, і в пострадянському просторі. В Україні стійкою темою мистецтвознавчих рефлексій це явище стає, починаючи з 1990-х років. Так, адекватності неконформізму відбулися в працях з культурології (В. Бичков, І. Дзюба, О. Зінкевич, В. Крючкова, О. Кукаркін, І. Кулікова, Л. Левчук, Ю. Легенький, В. Личковах, Мих. Ліфшиць, Н. Маньковська, О. Мусієнко, М. Попович, А. Пучков, Л. Рейнгардт, Г. Стельмащук, Л. Тарнашинська) та соціальної психології (Е. Аронсон, С. Аш, М. Кордуел, Р. Крайчфілд, Д. Майєрс), де неконформізм розглядається в контексті бінарної опозиції «конформізм / неконформізм». Зокрема, у працях В. Арсланова, Ю. Давидова, О. Кукаркіна, І. Роднянської він осмислюється в просторі так званої «буржуазної культури» як доповнювана стратегія, що лише камуфлює або віддзеркалює конформні тенденції причетності до соціуму, до того чи іншого співтовариства, хоча цей підхід, що його пропонує радянська культурологія, є на сьогодні тенденційним і застарілим. Ґрунтовне осягнення відбулося в роботах, присвячених теоретичним філософсько-антропологічним та культурологічним проблемам модернізму, постмодернізму, трансавангарду. Йдеться, насамперед, про праці В. Бичкова, В. Вельша, Д. Горбачова, Б. Гройса, Т. Гундорової, Х. Зедльмайра, І. Ільїна, А. Б. Оліви, Х. Ортега-і-Гассета, П. Цеклоша та І. Міда.

### Мета статті

На основі аналізу історичної пікантності мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ ст. (1930–1960) відтворити комплексну картину становлення українського мистецтва в перебігу взаємовпливів між індивідуальним і колективним, між дозволеним і недозволеним, між прагненням щирості та необхідністю відчутти себе соціально зреалізованим.

### Виклад матеріалу дослідження

Теза, що неконформізм творив потужний імпульс національних основ формотворчості, зробивши ключовим осмислення української ідентичності в цілому, спонукає звернутися до тенденцій і персоналій, які визначили візуальну оптику й художню стратегію розвитку його подальших десятиліть.

Естетично неконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Узагалі, розмірковуючи про естетичний складник мистецтва як художній феномен, варто зазначити, що мисленний мотив, котрий поєднує мистецтво із життям, розташовується саме в естетичному, а не в художньому. Гегелівське розокремлення естетичного й художнього, а саме розрізнення між теорією і практикою в їхньому ідеалістичному, а не матеріалістичному сенсі, стосовно явища неконформізму треба уточнити.

З одного боку, маємо справу з конгломератом творів, об'єднаних імперативом належності до української культури, репрезентантом якої вони були й є завдяки надідеологічному віддзеркаленню, а з іншого – з когортою митців, котрі сповідували одні й ті ж переконання стосовно власної ролі в історії українського мистецтва. Якщо позамистецький чинник існування мистецтва брати за віддзеркалення естетичного, то власне мистецький слід відшукувати у тих «цитатних рисах», які репрезентують традицію художнього моделювання образу «ідеальної України», або ж «наративної україніки» в її найхарактерніших національних виявах, а також у тому, що її споріднює зі світовою мистецькою традицією моделювання ідеалу.

Одним з таких семіотично окреслених явищ в українському мистецтві було козацько-гетьманське бароко XVII–XVIII ст. Ця унікальна за виразністю й національним колоритом система світогляду утвердила самобутність української культури та визначила її подальший розвиток, ставши однією із матриць мистецького неконформізму. Особливістю барокового мистецтва в Україні було органічне злиття європейського стилю з народними художніми традиціями, що й стало стильовим фундаментом у подальшому становленні українського мистецтва. У ХХ ст. філософами та мистецтвознавцями бароко розглядалося як «вічно сучасний стиль». Зокрема, французький філософ О. Калабрезе (Calabrese, 1987) запропонував називати «епохою необароко» культуру кінця ХХ ст. Також досягнення стилю були переосмислені в світлі постмодерну, у тому числі й українського (М. Стороженко, В. Реунов, Ю. Луцкевич, О. Тістол).

Не менш важливим і визначальним для становлення нонконформізму став романтизм XIX ст. Ця форма суспільного світогляду була першим самобутнім явищем української культури з автохтонними рисами, вона започаткувала мистецтво української національної традиції. Поклавши на себе завдання зображати повсякденне й зовсім негероїчне сільське провінційне життя України, романтизм ідеалізував та оспівував красу й поетику національного побуту й пейзажу, обрядів і свят, зробив привабливим естетику української хати й костюма, апелюючи до лірико-пісенної фольклорності. Серед його adeptів – Т. Шевченко, С. Васильківський, В. Орловський, М. Пимоненко й ін., які започаткували нову образотворчу україніку. Риси цього мистецтва знайдуть відображення в творчості художників 1960-х років – у романтизації традицій різних етнокультурних регіонів.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. українські митці починають розробляти національний варіант «українського стилю» в рамках етнографічно інтерпретованої стилістики модерну. Наприклад, В. Чепелик (2000) запропонував для характеристики цього напрямку термін «український архітектурний модерн», найбільш визначними пам'ятками якого були будинок Полтавського губернського земства (архіт. В. Кричевський, 1903–1908), будинки земських шкіл Лохвицького та Миргородського повітів (архіт. О. Сластіон, 1910-і), міська лікарня в Лубнах (архіт. Д. Дяченко, 1913–1915), будинок Харківського художнього училища (архіт. К. Жуков, М. Піскунов, 1911–1913), школа імені Тараса Шевченка на Павлівці-Лозовій, 35 у Харкові (архіт. С. Тимошенко, 1914–1916) та ін. Формологічні пошуки в українській архітектурі 1900–1910-х років базувалися на прийомах фахового використання морфологічних ознак селянської хати та сакральних дерев'яних споруд, створюваних народними митцями, та інтерпретації майже автохтонної форми шестикутного трапецієподібного дверного та віконного отворів тощо.

Поряд із розробленням проектів фасадного оздоблення будівель в «українському архітектурному модерні» неабияка увага приділялася проектуванню декорування інтер'єру, меблів та ужиткового устаткування. Органічне поєднання екстер'єру й інтер'єру у будівлях, створених у зазначеній стилістиці, фахово репрезентувало ставлення українських архітекторів тієї доби до художнього «висловлювання» архітектурної та ужиткової форми «українською мовою». Але цей пошук не був локальним архітектурним і декоративно-ужитковим явищем, а розвивався в руслі загальносвітової моди на національне за допомогою звернення до традицій корінних народів Європи та їхнього переосмислення в професійній мистецькій спосіб. Образи українського модерну як певний *Gtsamkunstwerk* реконструював у книзі «Український модерн» Ю. Легенький (2004).

Модерн перетворився в європейський рух «мистецтв і ремесел» (наприклад, художники В. Морріс, Ф. Уебб, Д. Г. Россеті, Ф. М. Браун та ін.; майстерня «Морріс, Маршалл, Фолкнер і Ко, майстри художнього ремесла, живопису, різьблення по дереву, меблях і металу», 1860-і), що презентував нове розуміння декоративної й ужиткової творчості країн Європи (Гольдзамт, 1973), запропонував приділяти увагу дизайну та хенд-мейду, заснованих на національних традиціях. Потрібно відмітити, що українські художники-модерністи, починаючи з В. і Ф. Кричевських, А. Ждахи, О. Сластіона, Г. Нарбута, О. Мурашка, М. Жука, О. Саєнка, Д. Дяченка, С. Тимошенка та ін., з великим пієтетом ставилися до декорування експозиційного простору під виставки в етнічному ключі. Вони використовували килими й килимкові доріжки, рушники й дерев'яні меблі ручної роботи тощо. Яскравими прикладами цього явища слід вважати оздоблення в 1905 р. інтер'єру однієї із виставкових зал Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича (нині НХМУ) в середині 1920-х років, за першої хвилі українізації, – Науково-дослідної кафедри історії України при ВУАН, очолюваної М. Грушевським, у будинку по вул. Володимирській, 35 (автор декору інтер'єру В. Кричевський, 1924–1925).

Цей досвід був затребуваний архітекторами, майстрами монументального та декоративно-ужиткового мистецтва у 1930-х та 1960-х роках, коли в період Великого терору та на хвилі чергової українізації П. Шелеста низку проектів громадських споруд розважально-дозвілльєвої функції було виконано в «українському стилі» (ресторан «Рив'єра» на схилах Дніпра, архіт. А. Добровольський, Н. Чмутіна, 1936–1937; павільйони-буфети і павільйони-крамниці на київських вулицях, архіт. П. Захарченко, 1938; ресторани «Курені», «Кукушка», «Вітряк», «Полтава» у Києві, архіт. А. Добровольський та ін., 1960-ті рр. та ін.). Елементи народної орнаментики, фахово відпрацьованої ще на початку XX ст., у 1960-х роках використовувалися в оздобленні інтер'єру станцій Київського метрополітену «Хрещатик», худ. О. Грудзинська; «Університет», худ. В. Лозинська; готелів «Дніпро» в Києві, худ. Г. Зубченко, С. Отрошенко, Г. Шарай, Н. Федорова, 1964; «програмний» готель «Тарасова гора» у Каневі, архіт. Н. Чмутіна, М. Гречина, О. Гусєва, В. Штолько, худ. А. Зубок, 1960–1962.

Отже, у 1920–1930-х роках митці, яких пізніше назвуть поколінням «розстріляного відродження», декларували зв'язок українського мистецтва із традиціями іконопису та народної творчості. Саме це дає підстави вести мову про наявність не тільки національного змісту, зумовленого традицією XIX ст., але й національної художньої форми у мистецтві. Митці М. Бойчук (2005), Ковальська, Присталенко (2010), О. Богомазов (Горбачов, 1996), К. Малевич (Найден & Горбачов, 1993), Д. Бурлюк (1994) у своїх теоретичних ескерсисах, епістолярній спадщині намагалися осмислити зв'язок мистецтва з народною творчістю, підкреслюючи її питому «українськість». Так, із того часу стверджуються концепції художнього супрематизму К. Малевича та візантизму М. Бойчука. Вони стали знаковими і для свого часу, і для наступних епох, заклавши формологічне підґрунтя власне української концептуальної традиції. Супрематична концепція Малевича була побудована, як вважають українські мистецтвознавці, на архетипних формах селянського мистецтва, а саме на його первинних елементах: колі, квадраті, хресті, обов'язково розміщених на білому тлі, що нагадував стіну сільської хати чи піч. Реактуалізація супрематизму з'явиться в творчості нонконформіста В. Макаренка в 1970-х та А. Федірка в 2000-х роках. Рецепції «стилю» К. Малевича будуть переосмислені в контексті актуального мистецтва, особливо ж у зв'язку зі столітнім ювілеєм «Чорного квадрату».

Практично синхронно з К. Малевичем створив трансверсію національного «неовізантизму» М. Бойчук, при цьому звернувшись до грецької традиції, під впливом якої знаходилась українська культура впродовж кількох століть. Це був своєрідний «компаративний» підхід до створення мистецтва, що апелював до композиційних схем Ренесансу, площинності народної картини та кольорових прийомів іконопису. Бойчукізм як національно орієнтоване явище українського мистецтва стане особливо близьким художникам-нонконформістам, і насамперед – у світоглядному плані. Послідовники та учні М. Бойчука намагатимуться відродити традиції монументальної школи в повоєнні десятиліття (Ковальська & Присталенко, 2010). У такий спосіб творчого переосмислення природи національного відбувалося становлення нонконформізму, що був генетично пов'язаний із попередніми епохами та їхніми цінностями, і масштаб глибини якого стає очевидним лише сьогодні.

Фундамент для розвитку нонконформізму формується вже з другої половини 1920-х років. Пошуки українських митців цього періоду тривали врізнобіч із сталінською політикою створення уніфікованої соціалістичної, тобто проросійської культури. Саме тому мистецтво цього десятиріччя опиняється «під забороною» й оголошується буржуазно-націоналістичним. Уже з 1926 р. почався етап «утихомирення нового руху за українську культуру в Україні» (Лавріненко, 2012) та репресивних заходів проти української інтелігенції. Тому традиції і художні концепції епохи Розстріляного Відродження були надовго поскрибовані забуттям і поновилися лише по смерті Сталіна. Пізніше вони стали фундаментальними для покоління другої хвилі національно-культурного відродження 1960-х років, рефлексуючи та збагачуючи українське мистецтво досьогодні.

Українська еліта, яка в 1920-х роках прагнула до творення «модерної» нації, змушена була підлаштуватися під канони соцреалізму, котрий відкидав будь-яку індивідуальність націй, особливості часу, анігілював розмаїття творчих поглядів, зневажав вільний мистецький пошук, намагаючись усе багатство проявів людського духу скерувати в річище раз і назавжди «зрозумілого методу». Голодомор, нечувані репресії призвичаювали не лише митців, а й увесь народ до покори та уніфікації, що призвело до одвертої «совєтизації», нівелювання всього національного, до декларативного пролетарсько-сурогатного стибу.

Саме за такого «вторинного простору» радянське мистецтво починає створювати підстави для українського національного мистецтва новітнього часу, втілюючи мистецьку пропагандистську парадигму деяких країн Латинської Америки, Німеччини та інших держав із панівним комуністичним (або соціал-демократичним) режимом.

З часом з'являються нові гібридні художні форми, «безтрадиційному народженню» яких приписували якості нового й оригінального. Їхня «новизна» була вдаваною. Так, скажімо, у 717 р. візантійський імператор Лев Ісавр свідомо розрізнув іконоборців та іконошанувальників, одним надавши кафедрні катедри на теренах Імперії, інших змусивши шукати притулку в скельних монастирях на ромейських окраїнах, зокрема в Криму VIII ст. Під таку опалу потрапив і бойчукізм – самобутнє мистецьке явище, образні мотиви якого жили саме з візантійської фрескової іконографії і традицій візантійського сакрального живопису. Можна стверджувати, що Бойчука і бойчукістів, немов східноєвропейських середньовічних іконоборців, батожили-таврували «українським буржуазним візантизмом», як пізніше, у 1960-х, спадкоємців Бойчука та тих бойчукістів, котрі вижили, як також нонконформістів, бичували батогом «українського буржуазного націоналізму» та «розсакралізовували» у спосіб ідеологічно-революційних, войовничих, у дусі «бога нет» потреб.



Український післяреволюційний простір започатковує позитивну будівельну антитезу інтеграції окремих художників у дистильовані, ідеологічно затишні, системні групи та асоціації (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ та ін.). Естетика комуно-колективізму, на думку офіційних ідеологів, повинна була покладатися на «керівну» роль пролетаріату, націленого на будівництво «розвиненого соціалізму» й у перспективі – комунізму. Приклад Павки Корчагіна, який вихаркував рештки здоров'я, укладаючи шпали, і водночас розмірковував про світову пролетарську революцію, насаджувався у свідомості насамперед радянської молоді.

Натомість українські мистецтвознавці 1930-х – початку 1940-х років, як-от Іван Врона (1926), під сталеві рейки недолугого пролетарського світогляду намагалися покласти й українське мистецтво в його історичній ретроспекції. Так, отримав наукового ляпаса дореволюційний «український бідермейер» – за примітивний побутовий етнографізм, «шароварщину», «хуторянство», національну й етнографічну обмеженість, затятий провінціалізм, вузький «просвітянський» патріотизм, міщанську обмеженість, а також усе, що з цим пов'язано (с. 43). Наративні тенденції з поля фолк-арту асоціювалися з пасивною романтизованою селянською позицією всупереч «базовим цінностям» пролетаріату і розглядалися як прояв неповноцінності. Нові художні угруповання почали устатковувати свій інтер-національний художній внесок як данину «культурно-національним особливостям Радянської України» (с. 25). Схрестивши імпульси національної художньої культури та модерні формотворчі підходи, характерні знаки й символи нового робітничого та селянського побуту, чисельні новосформовані об'єднання заходилися коло творення нового національного мистецтва Української РСР.

Особливо постраждала в цих умовах українська культура та представники творчої інтелігенції, плеяда «розстріляного відродження», більша частина якої була знищена за звинуваченнями в «українському буржуазному націоналізмі». Їхні твори були заборонені до експонування та відправлені до музейних спецсховищ під грифом «таємно», де нівечилися жахливими умовами зберігання. Цей факт дає підставу розглядати пласт «репресованого мистецтва» в річищі нонконформізму і в такий спосіб розширити його хронологічні межі. Цьому сприяли відкриті спецсховища НХМУ – уперше оприлюднені широкому загалу на початку 1990-х років і вдруге – у 2015 р., де утримувалося заборонене мистецтво 1930-х. Їхня гострополітична тематика та модерністична візуальна мова змушують засумніватися в класичній періодизації нонконформізму. Адже її початком вважається період «відлиги» середини 1950-х – початку 1960-х років. Проте експоновані твори змінили ракурси сприйняття цього явища, започаткувавши нове літочислення нонконформізму.

Наслідки foreclosure, себто позбавлення права митців на свободу, простежуються на прикладі творчості українських соцмодерністів, чиє повернення із забуття відбулося лише частково, зокрема у форматі виставкового проекту та виданого в 1998 р. каталогу «Мистецтво України ХХ ст. 1900–2000», а також виставки «Спецфонд» в НХМУ (2015).

З позиції сьогодення дуже складно розмірковувати, що саме змусило радянську владу сумніватися в лояльності творчеству художників І. Липинського, Т. Фраєрмана, В. Сильвестрова, А. Сиротенка, Є. Горбача, М. Савченка-Бельського, М. Янчука, П. Кодьєва, А. Черкаського та ін. Це список імен митців, майже невідомих українцям, до спадку яких ми повертаємося через десятиліття, так само, як до когорта бойчуків, більшість із яких зазнали нищення, монументальну спадщину яких було стерто на порох (Ковальська & Присталенко, 2010). Що ж дивного: історія українського монументального мистецтва без артефактів цього мистецтва. Якщо Генріх Вельфлін закликав до створення «історії мистецтва без імен», то в цьому разі напрошується думка про історію мистецтва без творів. У їхніх полотнах, що збереглися, домінувала регламентована в ті часи робітничо-селянська тематика, а також зображувалися індустріальні об'єкти й шахти. Таке представлення відповідало сталінській політиці індустріалізації 1920–1930-х років.

Картини образотворчого мистецтва того часу про працю робітників і колгоспників просякнуті сакралізацією «теми робочих буднів». Зображення жінок з дітьми, які сидять біля знарядь праці (тракторів, комбайнів), створювалися іконографічно подібними (наприклад, з образом Богоматері з Немовляма). Виразним у таких роботах є звернення до композиційних схем Ренесансу, використання площинності, характерної для творів декоративно-ужиткового мистецтва, кольорових прийомів фрескового іконопису, що також свідчило про живі традиції репресованої школи Бойчука. Особливістю деяких полотен, виконаних у цьому плані, була монументальність зображень, що упереджувало появу т. зв. «сурового стилю» 1950-х років.

Треба відзначити, що в довоєнний період важливими були два геополітичні складники, котрі впливали на формування світоглядних інтенцій українського мистецтва: радянська Україна, яка мала власні

тенденції розвитку мистецтва, і Західна Україна, що розвивалася в доволі патріархальному соціокультурному та ментальному світі як частина Європи, котрі шляхом військової інтервенції 1939 р. були «об'єднані» в єдину «республіку». Західноукраїнська мистецька школа в особі І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Я. Музики, П. Ковжуна, Р. та М. Сельських, художників-закарпатців А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича розвивала національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стилеві художні напрями – ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм. Покоління цих митців успішно інтегрувало українські культурні здобутки в європейський мистецький контекст.

Велика кількість виставок і спільних ретроспектив з європейськими митцями, життя так званих «салонів» та арт-клубів новітнього мистецтва, що мали давнє європейське коріння, розвиток системи національної мистецької освіти – усе це робило Західну Україну символом творчої свободи та живильним середовищем, концентрованою інтелектуальною обителлю майбутнього нонконформізму. Саме в Західній Україні в ці роки відбулися принципові інфраструктурні зрушення.

З кінця 1920-х років у Західній Україні під егідою творчо налаштованих митців зароджувалися перші мистецькі товариства, що дали поштовх розвитку національно орієнтованого мистецтва і стали осередками нонконформізму після 1939 р. У Закарпатті під керівництвом Адальберта Ерделі починає діяльність «Публічна школа малювання» (1927), що сформувала творчість самобутніх художників А. Коцки, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Борецького, Ш. Петки. У 1931 р. в регіоні було організоване Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, що поєднувало експертну діяльність із засадами формування концептуального розвитку мистецтва Закарпаття. Після відкриття державного Художньо-промислового училища в Ужгороді (1945) в закарпатському регіоні почалися масові репресії проти діячів культури та мистецтва, священнослужителів греко-католицької церкви, які активно опікувалися мистецьким життям краю. Задумане як вищий навчальний заклад із академічним ухилом, Ужгородське училище поступово було знівельоване до промислово-ремісничого рівня. Незважаючи на спроби «радянзації» та уніфікації досягнень Закарпатської школи, саме з кінця 1930-х років продовжується становлення самобутніх особливостей і традицій, що надавали неповторний національний колорит пейзажному, портретному та жанровому живопису регіону (Ворон).

Ідентичність «закарпатського нонконформізму» 1930–1940-х років полягала в синкретичному поєднанні реалістичних принципів творчості та специфічного «світлоколірного еталону» – унікального поєднання складного за колірною градацією синього та фіолетового (кобальт і ультрамарин), що було обумовлено також ландшафтом та колористикою цього краю. Невід'ємною рисою була й поетизація естетики української хати та колиби, гуцульських строїв з неодмінними атрибутами – кептариками, герданами, намітками тощо. У цьому мистецтві, традиційному за своєю суттю, водночас були помітні тенденції французького постімпресіонізму і фовізму; його вирізняла транснаціональна системність, авторська цілісність, субстанціональна національна образність у творах А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича, Г. Глюка.

Галичина також зберегла етнокультурну самобутність, але, на противагу превалюючим тенденціям реалізму Закарпаття, тут набули розвитку модерністичні тенденції живопису з їх схильністю до нефігуративізму. Активно розвивалися творчі неформальні спілки й ставало популярним навчання у так званих «домашніх академіях». Приватні школи-студії у Львові, що існували з другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (Ганкевич, б.р.), були тісно пов'язані з європейськими мистецькими і культурними традиціями з художнім життям Східної та Західної Європи.

У 1923–1935-х роках світогляд мистецької еліти Львова формується під впливом художньої школи-студії педагога О. Новаківського. Серед його учнів – відомі для становлення у майбутньому нонконформістської естетики особистості С. Гординський та Р. Сельський. Під впливом останнього протягом 1930-х років розвивалися нові форми художніх об'єднань («Artes», 1929–1935) – своєрідні диспутіві клуби, занурені в дослідження радикальних стосовно мистецтва «сталінського салону» тенденцій європейського модернізму – конструктивізму, сюрреалізму, абстракціонізму, дадаїзму. Р. Сельський був педагогом, який стимулював формальні пошуки та відкрив шлях до абстракціоністських експериментів (приміром, у творчості К. Звіринського). Ця вільна система мислення, антидогматичність у підходах до вивчення мистецтва збирала навколо нього велику кількість учнів, тих, кого ми зараховуємо до класичних шістдесятників – К. Звіринського, Д. Довбушинського, Р. Турина, а також молодших – О. Мінька, М. Андрущенко, Б. Сороку, В. Патику, А. Бокотея та ін. (Ганкевич, б.р.).

Одним із найактивніших творчих періодів стає доба 1931–1939-х років. Саме на цей час припадає діяльність Асоціації незалежних українських художників (АНУХ) у Львові, котрі орієнтувалися на



національну самобутність у спосіб взаємоінтеграції українського та європейського контекстів. Учасниками виставок АНУХ, окрім західноукраїнських художників, були знакові модерністи – П. Пікассо, Ф. Леже, А. Дерен, Р. Дюфі, Д. Северин, М. Шагал (Ганкевич, б.р.). У період із 1931–1933-й рік – Голодомору та посилення сталінських репресій на території УРСР – Виставка сучасної української графіки реалізувала туровий формат по містах Європи: Берлін, Прага, Рим.

Цілком недоторканий сталінською «радянщиною» західноукраїнський регіон, що був активно включений в європейський художній контекст до 1939 р., активно розвивав формотворчі новації європейського модернізму в поєднанні з естетикою народного мистецтва. Так, Р. Сельський синтезував європейський модернізм, з його рефлексіями фовізму й експресіонізму, а також стильову домінують живописної автентики килимового орнаменту й іконографії галицької народної ікони. Саме ці художні принципи дали підстави для розвитку українського нонконформізму Західної України в 1960-х роках. Ближче до 1940-х у творчості Р. Сельського з'являється вимушений реалізм та лаконізм кольорової палітри; художник свідомо припиняє виставкову діяльність на кілька десятиліть. Соцреалізму, який почав поступово розкладати систему цінностей львівської школи живопису, завадила «відлига» та укорінена європейська традиція.

### Висновки

Нонконформісти міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, що спрацьовував на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей. Львівські художники були зорієнтовані на образно-сюжетну проблематику європейського модернізму з виразним регіоналізмом, локальністю пошуків, пов'язаних із національним і переважно міським контекстом культури. Розробивши основні наративи української ідентичності, митці Закарпаття постали своєрідними ілюстраторами життя й побуту краю. Традиція органічно продовжувалася, змінювалися лише інтерпретація й тезаурус художньої мови: від реалістичних інтерпретацій сільської автентики до постімпресіонізму та фовізму. Загальним базисом для зазначених векторів були: формологічні концепти західноєвропейських стилів та напрямів (від бароко до модерну), течії європейського модернізму (постімпресіонізм, фовізм, експресіонізм), традиція синтезу мистецтв православної культури візантизму, проторенесансу та українського примітиву (школа Бойчука).

Важливою проблемою в перебігу зазначеного є обґрунтування закономірностей формування національної ідентичності митця в просторі української культури ХХ ст. Природа нонконформізму у візуальному мистецтві України передбачає такий прояв національного, що свідчить, з одного боку, про ствердження загальнолюдських цінностей в українській культурі, котра не була виокремлена з європейського мистецького й культурного руху, а з іншого – про намагання трансформувати національні традиції, що закарбували духовний спадок нації впродовж століть, саме в загальноєвропейський культурний контекст, зробивши їх невід'ємним елементом національного самопізнання в системі мистецького космосу та пізнання іншого в системі власної культурної парадигми.

*Закінчення в наступному випуску.*

### Список використаних джерел

- Бойчук, М. (2005). Візантинізм. В Д. Горбачов, О. Папета, & С. Папета (Уклад.), *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* (с. 97-98). Київ: Тріумф.
- Бурлюк, Д. (1994). Зі спогадів футуриста. *Хроніка-2000*, 3-4, 232-237.
- Ворон, Б. (2017). Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з «маленького краю». Взято з [http://art-almanac.in.ua/art/articles/zakarpa\\_tska\\_shkola\\_zhyvopysu.html](http://art-almanac.in.ua/art/articles/zakarpa_tska_shkola_zhyvopysu.html).
- Врона, И. (1926). Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа. *Советское искусство*, 10, 43-51.
- Ганкевич, Р. (б.р.). Львівська школа мистецтв. Взято з <http://www.onufriv.com/uk/More/CriticismLvivSchool>.
- Гольдзамт, Э. (1973). *Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры*. Москва: Стройиздат.
- Горбачов, Д.О. (1996). *Український авангард 1910–1930 років*: Альбом. Київ: Мистецтво.
- Ковальська, Л., & Присталенко, Н. (2010). *Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва*: Альбом. Київ: НХМУ.
- Лавріненко, Ю. (2012). *Розстріляне відродження*: Антологія 1917–1933. Київ: Просвіта.

- Легенький, Ю.Г. (2004). *Український модерн*. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського.
- Найден, О., & Горбачов, Д. (1993). Малевич Мужичський. *Хроніка-2000*, 3-4, 210-231.
- Смирна, Л.В. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві* [Монографія]. Київ: Фенікс.
- Чепелик, В.В. (2000). *Український архітектурний модерн*. Київ: КНУБА.
- Calabrese, O. (1987). *L'eta neobarocca*. Rome-Bari: Laterza Calvino.

### References

- Boichuk, M. (2005). Vizantinizm [Byzantineism]. In D. Horbachov, O. Papeta, & S. Papeta (Comps.), *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty [Ukrainian avant-gardists as theorists and publicists]* (pp. 97-98). Kyiv: Triumf [in Ukrainian].
- Burliuk, D. (1994). Zi spohadiv futurysta [From the memories of the futurist]. *Khronika-2000*, 3-4, 232-237 [in Ukrainian].
- Calabrese, O. (1987). *L'eta neobarocca [The Neo-baroque age]*. Rome-Bari: Laterza Calvino [in Italian].
- Chepelyk, V.V. (2000). *Ukrainskyi arkhitekturnyi modern [Ukrainian architectural modernism]*. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].
- Goldzamt, E. (1973). *Uiliam Morris i sotcialnye istoki sovremennoi arkhitektury [William Morris and the social origins of modern architecture.]*. Moscow: Stroizdat [in Russian].
- Hankevych, R. (n.d.). Lvivska shkola mystetstv [Lviv School of Arts]. Retrieved from <http://www.onufriv.com/uk/More/CriticismLvivSchool> [in Ukrainian].
- Horbachov, D.O. (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930 rokiv: Albom [Ukrainian avant-garde 1910–1930: Album]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kovalska, L., & Prystalenko, N. (2010). *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola monumentalnoho mystetstva: Albom [Mykhailo Boichuk and his School of Monumental Art: Album]*. Kyiv: NKhMU [in Ukrainian].
- Lavrinenko, Yu. (2012). *Rozstriliane vidrozhennia: Antolohiia 1917–1933 [Executed Renaissance: Anthology 1917–1933]*. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
- Legenkii, Iu.G. (2004). *Ukrainskii modern [Ukrainian modernism]*. Kyiv: NMAU im. P.I.Chaikovskogo [in Russian].
- Naiden, O., & Horbachov, D. (1993). Malevych Muzhytskyi [Malevych Muzhytskyi]. *Khronika-2000*, 3-4, 210-231 [in Ukrainian].
- Smyrna, L.V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]* [Monograph]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Voron, B. (2017). Zakarpatska shkola zhyvopysu: velyke mystetstvo z "malenkoho kraiu" [School of painting of Zakarpattia region: great art from the "small land"]. Retrieved from [http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska\\_shkola\\_zhyvopysu.html](http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska_shkola_zhyvopysu.html) [in Ukrainian].
- Vrona, I. (1926). Khudozhestvennaia zhizn Sovetskoi Ukrainy. Khudozhestvennaia shkola [Artistic life of Soviet Ukraine. Art school]. *Sovetskoe iskusstvo*, 10, 43-51 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 06.11.2019

### ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКАЯ ОПТИКА ПРОТОНОНКОНФОРМИЗМА И ЕЕ ФОРМОЛОГИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ 1930–1960-х ГОДОВ

Смирная Леся Вячеславовна  
Доктор искусствоведения,  
старший научный сотрудник,  
Национальная академия искусств Украины,  
Київ, Україна

Актуализация внимания на нонконформистской части формирования артефактов украинского искусства периода 30-60-х годов XX века является не только поучительной для осознания модели становления профессиональной позиции художников на протяжении почти тридцати лет, но и полезной для формирования общей картины движения художественных форм в едва ли не самой сложной эпохе утверждения советского строя и как бы «несгибаемого» способа мышления. Цель исследования. На основе анализа художественных фактов и явлений визуальной продукции украинских художников середины XX века (1930–1960) воспроизвести комплексную картину становления украинского художественного нонконформизма в ходе взаимовлияний между

індивідуальним і колективним, между разрешенным и неразрешенным, между стремлением искренности и необходимостью почувствовать себя социально реализованной личностью. В статье наряду с общенаучными методами – анализа, синтеза, индукции, дедукции, обобщения – использованы кросскультурный и системный анализ, что дает возможность охарактеризовать творчество художников-нонконформистов в украинской культуре как метакультурную и метахудожественную целостность. Используются также традиционные искусствоведческие методы: историко-культурный, реконструктивно-модельный, историко-атрибутивный, хронологическая дескрипция, которые способствуют раскрытию эволюции и образной трансформации нонконформизма в различных культурно-исторических контекстах. Научная новизна исследования заключается в авторской интерпретации феномена украинского художественного нонконформизма XX века, в частности историко-культурной реконструкции его протононконформистского этапа. Выводы. Выяснено, что эстетически нонконформизм связан с теми формологическими поисками и художественными течениями в украинском искусстве, становление которых совпало с периодами возрождения национальной культуры. Раскрыты регеональные особенности основных локаций украинского художественного протононконформизма. Выявлено, что нонконформисты городских геолокаций Украины реализовывали разные версии общего вектора движения, что сработывало на сохранение национальной культуры и открытость к европейским ценностям.

*Ключевые слова:* художественный нонконформизм; протононконформизм; суровый стиль; репрессированное искусство

**INDIVIDUALISTIC OPTICS  
OF PROTONONCONFORMISM  
AND ITS FORMOLOGICAL  
TRANSFORMATIONS  
OF THE 1930s-1960s**

Lesia Smyrna

*Doctor of Art History, Senior Researcher,*

*National Academy of Arts of Ukraine,*

*Kyiv, Ukraine*

Special attention to the nonconformist component of the formation of artifacts of Ukrainian art in the period from the 1930s to the 1960s is not only instructive for the perception of professional position of artists throughout almost thirty years, but also useful for the formation of a general picture of the movement of art forms in the most difficult period of the Soviet system establishing and as if “inviolable” way of thinking. The purpose of the article is to reconstruct a comprehensive picture of the formation of Ukrainian non-conformist art in the course of the interaction between the individual and the collective, between forbidden and allowed, between the desire for sincerity and the need to feel oneself socially realized on the basis of analysis of the artistic facts and phenomena of visual production of Ukrainian artists of the mid-twentieth century (1930–1960). Along with general scientific methods – analysis, synthesis, induction, deduction, generalization – cross-cultural and systematic analyses are used making it possible to characterize the work of nonconformist artists in Ukrainian culture as metacultural and meta-artistic integrity. The author also uses traditional art methods: historical and cultural, reconstructive and model, historical and attributive, chronological description, which contribute to the revelation of evolution and figurative transformation of non-conformism in various cultural and historical contexts. The scientific novelty of the research is the author’s interpretation of the phenomenon of Ukrainian art nonconformism of the 20<sup>th</sup> century, in particular, the historical and cultural reconstruction of its proutononconformism phase. Conclusions. It has been demonstrated that aesthetically non-conformism is associated with formological searches and artistic trends in Ukrainian art, the formation of which coincided with the periods of the regeneration of national culture. The regional features of the main locations of Ukrainian artistic proutononconformism are identified. It was determined that the nonconformists of urban geolocations of Ukraine realized different versions of the general movement vector, which contributed to the national culture survival and open attitude to the European values.

*Keywords:* artistic nonconformism; proutononconformism; strict style; repressed art

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188528

UDC 791.32:81'22

**ROLAND BARTHES  
AND YURII LOTMAN:  
SEARCH FOR MEANING  
IN FILM NARRATIVE**

Mihael Konstantinov<sup>1a2b</sup><sup>1</sup>*Doctor of Philosophy,*<sup>2</sup>*Postdoctoral Researcher,*

ORCID: 0000-0001-7641-7388,

e-mail: mih112344@gmail.com,

<sup>a</sup>*Department of Hebrew & Comparative Literature  
University of Haifa,*<sup>b</sup>*Teacher of cinema at Jerusalem Pedagogical  
Institute "Michlalah Jerusalem College", Israel*

The purpose of the research is to carry out a comparative analysis of the concepts of semiotics of cinema by Roland Barthes and Yurii Lotman in the context of their understanding of the nature of film language, since understanding and methods of studying of contemporary digital audiovisual art are the topic of current interest in contemporary art history. The research methodology. The contemporary study of digital audiovisual art, as a rule, takes place within the context of interdisciplinary work, therefore, one of the methodological principles of such work is structural and semiotic approach. Today, this methodological approach to study the audiovisual art is the most developed in the semiotics of cinema, therefore the visual semiotics is viewed through the semiotics of cinema. The scientific novelty of the research. For the first time a comparative analysis of Yurii Lotman's and Roland Barthes's semiotics of cinema within the framework of the structural and semiotic approach was carried out. The potential of this methodological approach in the study of audiovisual art has been revealed. Conclusions. The article highlights the special aspects of understanding and application of semiotic concepts by the mentioned authors based on the cinematographic material. Thus, Roland Barthes thought that problems in a semiotic study of the cinema occur when a linguistic approach is applied, and Yurii Lotman believed such study to be completely acceptable. This resulted in a different understanding by these scientists of the nature of film language, its minimal meaningful unit, the role of syntagmatics and paradigmatics in the film narration. Different perceptions of the nature of film language and its components are an important basis for the study of contemporary digital audiovisual arts. The main difficulty of semiotics of cinema is the issue of non discrete iconic (analogue) sign in the study of cinema within the framework of the structural and semiotic approach. This problem can be solved based on the legacy of semiotics of cinema of R. Barthes and Yu. Lotman. Another important characteristic of the structural and semiotic approach is its ability to be combined with other methodological approaches in the interdisciplinary study of digital audiovisual art

*Keywords:* Barthes; Lotman; semiotics of cinema; film language; connotation; secondary modelling systems; sign

### Introduction

Visual semiotics, in particular, semiotics of cinema acquires particular relevance in the era of screen culture. On the one hand, developments made by the founder and head of the Tartu-Moscow Semiotic School Yu. Lotman can be considered as classic in this area. On the other hand, the same can be said about the developments made by the French structuralist, who later turned to the post-structuralism of R. Barthes. There are few comparative studies of the heritage of these two authors for now. Thus, S. Zenkin compared Barthes and Lotman's approaches to visual image (Zenkin, 2012), Lei Han compared Lotman's autocommunication model with Barthes's representations of "Self" and "Other" (Han, 2014), and Kim Soo Hwan analyzed their understanding of "Other" in cinematograph (Kim, 2015). Finally, R. Zainetdinova examined Lotman's theory in the context of French and Italian semiotics as a whole (Zainetdinova, 2007; 2009).

The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time a comparative analysis of Yurii Lotman's and Roland Barthes's semiotics of cinema within the framework of the structural and semiotic approach was carried out. The article demonstrates the special aspects of understanding and application of semiotic concepts by these scientists on the basis of cinematographic material. Thus, Barthes thought that problems in a semiotic study of the cinema occur when a linguistic approach is applied and Lotman believed such study to be completely acceptable. This was expressed in their different understanding of the nature of film language, its minimal meaningful unit, the role of syntagmatics and paradigmatics in the film narration.



### The purpose of the article

The purpose of the article is to conduct a comparative analysis of the basic principles of the concepts of semiotics of cinema by R. Barthes and Yu. Lotman in the context of their understanding of the nature of film language and film narrative.

### Presentation of the main material

Roland Barthes (1915–1980) and Yurii Lotman (1922–1993) are two significant names in cinema semiotics. Both scientists were guided by the ideas of F. de Saussure and C. S. Peirce, but had different views on semiotic analysis of cinema. We have already pointed out the difference in scientists' approaches in studying structure as such and to the fact that Barthes preferred synchronic approach in studying structure and Lotman – diachronic (Konstantinov, 2016).

R. Barthes is a prominent name in several fields of studies of the twentieth century (mythology, structuralism and semiotics, post-structuralism), therefore his approach to cinema has been changing depending on the field of study. In this article, we shall explore Barthes's work on cinema related to the structuralism period of his career.

Barthes maintained a contradictory attitude towards cinema, because he saw in the cinematography the insidious effect of the machinery presentation used by the ideology of power (Watts, 2016, p. X; XII), which he opposed. Lotman until the mid-eighties of the twentieth century considered cinematography as a metalanguage art of contemporary culture, which describes the whole contemporary culture and art. The Tartu researcher speaks about this in the articles “The place of cinema art in the mechanism of culture” (1977) (Lotman, 1998) and “SVD: melodrama genre and story” (1982) (Lotman & Tsivian, 1984).

Y. Lotman defines a film as a cinema text built on the rules of film language as a code (language, according to Lotman, is the code in the history of its development), the minimal semantic unit of which is a film shot (like a word in a natural language). At the same time, film editing is the main organizing element of the film and its narrative, which creates artistic information in the film text (Lotman, 1976, pp. 56-57). On R. Barthes's opinion, all these concepts concerning the cinema were not so simple.

As an example of the crisis of the semiotic approach to the cinema, we will point out the problem of recognition: whether there is a film language based on the linguistic structure or not. Metz and Barthes (Barthes, 2016, pp. 129-130; 134) denied the existence of such language and Lotman fundamentally recognized its existence. At the same time, the Tartu researcher understood the problem. It became the topic of his seminar and lecture delivered in 1987 at the University of Tartu. Thus, the scientist's lecture begins with the question: “... What is language and to what extent is it applicable to cinema?” As a result, the author concludes that cinema has a language that can be explored and fully described using the linguistic principles of semiotics (Lotman, 1988).

Both scholars created a secondary semiotic system for the study of art and culture. Barthes developed *connotative semiotics* – a system of secondary meanings. A connotation, as a rule, is a complex system where the role of the first system is played by natural language (such as literature as a connotation) (Barthes, 1968, pp. 89-90). The connotation itself also has its own “language” (Barthes, 1968, p. 30). The connotative meaning should be supported from the outside: linguistic and cultural traditions, cause-and-effect relations, clichés, etc. Barthes's connotative structure can be compared, to some extent, with Lotman's *secondary modelling system*: both are built upon the first level (natural language or analogue of the image); both have “their own language”. But if Barthes actively uses the connotation in cinema and photography (Barthes, 1977b, pp. 43-44) as an encoding image system (Barthes, 1977a, pp. 19-20) (more details are given below), Lotman does not use his term to study cinema.

In 1960 two Barthes's articles that represent his theoretical understanding of film language were published: “The problem of meaning in the cinema” and “Traumatic Units” in Cinema: Research Principles”. These are the first works of the scientist in which he deals with purely theoretical issues without ideological components.

In the article “The problem of meaning in the cinema”<sup>1</sup> Barthes, unlike Lotman, indicates that the film cannot be reduced to a pure grammar of signs, in other words, to semiotic formations (Barthes, 2015, p. 37). The author of the article indicates that the film and its signs primarily perform a communicative function because they transmit to the addressee-viewer a message expressed in the cinema signs (Lotman shares this

---

<sup>1</sup> The indicated article by R. Barthes has not been translated into English, therefore we use the translation of this article in German.



point of view). At the same time Barthes distinguishes two types of cinema signs: built with the help of a code (as a word in linguistics) and built with the help of analogy (as iconic sign). The main function of the first type of sign is informative – communication, of the second type – more emotional. The director, as the addresser, chooses depending on the general plot and his style the needed signs either from the dictionary of cinema signs – *koine* (general) that is the functional type of language used as a mean of communication or in the symbolism of the universal type – a more universal language that is perceived unconsciously.

According to Barthes, level of understanding of cinema text depends on the culture of the viewer, evolution of culture and fashion. We know that the sign is formed from a compound of signifier (form of expression) and signified (content). According to Barthes, the signifiers in the cinema are decoration, costume, landscape, music and, to some extent, gestures. The distribution of signs in the film is uneven: at the beginning of the film they are in abundance in order to acquaint the viewer with the film; signs are also concentrated at the end of the film to leave a certain “feeling” for the viewer after the film. The signifier is heterogeneous as it can refer to two senses (vision and hearing). This heterogeneity of the signifier in cinema when reasonably applied acquires aesthetic value. Unmeasured number of signifiers lowers the aesthetic value of the film. A characteristic feature of the signifier is combinativity – the possession of its own syntactic rules. The signifier can be presented as continuous (decoration) and momentary (gesture). Barthes states that in the cinema close-ups and zoom in give special mobility to the signifier (Barthes, 2015, p. 41).

According to Barthes, the signified is characterized by a conceptual character – it is the idea itself. The signifier actualizes this idea, but does not establish it. That is why the dynamic movement from the signifier to the signified emerges. The scientist draws attention to the fact that in semiology it is not entirely accurate to postulate the equivalence of the signifier and the signified; there is no equality as in mathematics, but rather a dynamic process (Barthes, 2015, p. 42). According to Barthes, the signified receives only an episodic, discrete and marginal role; it indicates what is beyond the film or has already happened. The reality, which is completely in the development of the film, as if invented, created by it, then it cannot be the subject of meaning, therefore the meaning is transcendental to the film, and not immanent to it (Barthes, 2015, p. 43).

In the conclusion, the researcher points out the specific and historical properties of the cinema sign: analogical relations between the signified and the signifier but not an arbitrary one as in linguistics; in the view of the fact that the distance between the signifier and the signified in the cinema sign is very short and therefore makes it impossible to come to the semiology of symbolism, and we are dealing only with direct analogies. Christian Metz in his article “The Cinema: Language or Language System?” (1964) (Metz, 1991) discusses this issue in details. The filmmaker often cannot use either a symbol or a sign in the meaning of Saussure’s ideas (arbitrary), only an “analogue”. “The rejection of conventionality entails the strict observance of naturalness. This is the paradox of our semiology of spectacles: it forces us to constantly invent new words, but it does not allow us to create a single abstract concept” (Barthes, 2015, p. 45).

In the article “Traumatic Units” in Cinema: Research Principles” (1960) Barthes addresses the problem of the cinema sign. In the previous article the scientist indicates that the signifier is heterogeneous and can affect both vision and hearing. In this article the author emphasizes again that the verbal and visual characters in the film are fundamentally different from each other. Despite the complexity of the iconic cinema sign (difference between the signifier and the signified), we usually use verbal signs to describe the film signifier in the language. Therefore, the question of the relationship between film and verbal signs arises. Barthes defines this relationship as *trauma* (Barthes, 2016, p. 131).

Another problem in the study of the film signified (image) is that the film image is characterized by a diachronic character expressed in the constant movement of appearing and disappearing images. However, there is a limitation to any systematic analysis since this analysis can use only fixed elements. We can say that the cinematic image is purely diachronic or temporary while structural studies, at least according to Barthes, imply stabilization and a kind of panchromism of certain functions. As we noted above, in the approach to the structure studying Barthes prefers, according to the Saussure’s tradition, synchronism and Lotman prefers diachrony. For Barthes the third difficulty of the semiotic analysis of the film is that the film language is not built strictly on linguistic principles in contrast to the natural language. This complicates the semiotic study of cinema. Therefore Barthes states: “... by using linguistic instruments we are in no way claiming to recognize that cinema is a language in the exact sense of the term, as the popular metaphor all too frequently implies” (Barthes, 2016, p. 129). The author further adds that if the film signs and verbal signs coincide (a situation where we can verbally clearly describe what we see on the screen), despite the similar relationship between the signifier and the signified in the film, this establishes the equivalence between these two types of signs (graphic and verbal), one of which is being actualized or, it can be said, reproduces another element (the meaning of the

image conveyed in its verbal description), and then the semiological analysis is valid; and at the same time we can speak about logomorphism in the cinema: “Let’s say that cinema is a logos, it is not a language. These are the epistemological boundaries of our analysis” (Barthes, 2016, pp. 129-130).

In this regard, the more interesting situation for analysis is when the film and verbal signs do not match. In such situation the film sign becomes theoretically visible and the verbal language becomes approximate (vague). We feel a discrepancy between verbal and film signs, that is, what the *trauma* is about. Barthes further points out the peculiarity of the film signifier – it consists of two elements: *support* and *duration*. *Support* – is a materially visible thing / object on the screen. Barthes provides an example: an elderly woman and a young man are looking at each other. We can define this picture in three ways: son and mother; lovers – an elderly woman and a young man; or as a mother and a “problem son” (incest). In this cinema shot the gaze (for example, of the son) appears as a *support*. Depending on cinema shot *duration*, we begin to identify young man’s gaze as one of a lover or not. It turns out that the *duration* of the shot determines the meaning of the shot. Barthes calls it a *morpheme* (a morpheme is the minimal meaningful unit in a language – a word). At the same time, we feel the *duration* only in the opposition of short / long. It is clear that there is no *duration* without *support* (the image on the screen – a shot), and these two conditions are necessary to determine the meaning of a film shot. *Support* is a form of expression of a meaningful film unit and its content is the *duration* in opposition of short / long (Barthes, 2016, p. 133). Thereby, the minimum meaningful cinema unit consists of *support* – as the form, and *duration* – as the content.

SIGNIFYING UNIT	
<i>Support</i>	<i>Morpheme</i>
GAZE	Duration
	<i>Terms of Opposition</i>
	Short      Long

Picture 1 (Barthes R., 2016, p. 133).

In 1963–1964 Barthes gave several interviews on the problem of semiological research in cinema. We want to dwell on two of them published under the following titles: “On Film” (1963) and “Semiology and Cinema” (1964).

In the “On Film” interview Barthes continues to address the issue of applying the linguistic approach to the cinema. To solve this problem he proposes to determine the meaningful non-analogue elements that can be codified and make it possible to treat them as elements of the language. After isolating such cinematic elements, it is necessary to trace what happens when they change (as signifiers) with the signified in the film. Then we can distinguish linguistic units and combine them into *types*, systems. Barthes notes that the cinematic plan of expression is a *large signifying unit*, which on the denotative level indicates a signified that does not belong to the same category as the signifier. This situation does not fit into the requirement of linguistic research. And therefore, there is the opportunity to resolve this problem only on the connotative level. As a starting point, Barthes suggests taking the rhetorical models highlighted by Jakobson: metaphor in poetry and metonymy in prose.

According to Jakobson, metaphor and metonymy are all possible options for constructing an artistic text (Jakobson, 1971, p. 259). Barthes points out that film editing, in other words, any signifier expressed by adjacency, is metonymy. Since film is editing, it could be called metonymic art (Barthes, 1985a, p. 15) and therefore cinema is a syntagmatic art that manifests itself in the construction of the film’s narrative (Barthes, 1985a, p. 17). Therefore, we conclude that Barthes considers cinema a prosaic art built on the principle of metonymy. European art, according to Barthes, is characterized by the synonymy of signifiers: several signifiers correspond to one signified. Therefore, the scientist declares that it is not the meaning of the self-signifier that matters in art, but its place in the syntagma – the relationship between the chain of signifiers. Barthes further indicates that the syntagma is responsible for the meaning as well as for the sign itself (Barthes, 1985a, p. 18), and there is limited number of syntagmas construction options. And syntagma determines what can follow it. This determinacy of construction of syntagmatic chains Barthes calls a *catalysis*, which the director empirically applies (Barthes, 1985a, p. 17) based on his inner ideology, his philosophy of life (Barthes, 1985a, p. 18). It turns out that the meaning in the film no longer depends on the content of the signified, but on the syntagma (Barthes, 1985a, p. 19). This understanding of the way of meaning formation in the film does not contradict the understanding of the meaningful unit in the cinema expressed in the article “Traumatic Units” in Cinema: Research Principles”,

because the *duration* of the shot determines the syntagma of film construction. Such cinema understanding is close to the understanding of Metz's *The Large Syntagmatic Category*. Barthes, like Metz, does not allow the emergence of symbolic (paradigmatic) cinema, but only metonymic. Therefore, on Barthes's opinion, we can talk about the intersection of linguistics and cinema under condition of reliance on the linguistics of syntagma but not on the linguistics of sign (Barthes, 1985a, p. 18). Lotman preferred symbolic cinema, and, according to Lotman, metonymic cinema characterizes mass cinema.

Referring to Levi-Strauss, Barthes states that in art as well as in cinema the meaning (or rather signifier) is the highest category of rational basis (Barthes, 1985a, p. 22), so even the absence of the meaning has a secondary meaning – to be the absence of the meaning (this is not Barthes's *minus-device*). The meaning is inevitable for man. Barthes claims that to “kill” the meaning is extremely difficult (Barthes, 1985a, p. 22). Therefore, art, and cinema being its part, as a manifestation of freedom is trying, especially today, not to create something meaningful but, on the contrary, to *suspend* the meaning (from French word “suspendre” – to suspend), to construct meanings, but not to fill them to the full extent (Barthes, 1985a, pp. 19-20). The technique of *suspended meaning* (fr. *un sens suspendu*) in cinema is a very complex operation, which requires both excellent mastery of the technique and absolute intellectual loyalty. After all, this means getting rid of all the parasitic meanings which is extremely difficult. Barthes explains that in *suspended meaning*, each meaning refers to the next, which, in turn, also remains indefinite. Such continuous movement from one reference to another becomes the movement of the film (Barthes, 1985a, pp. 21-22).

In the interview published under the title “Semiology and Cinema” (1964), Barthes points out that, in addition to the complexity of the semiotic study of visual arts consisted in the fact that its sign system has analogous character and is difficult to codify, these systems are also “poor” systems since they almost do not support combinatorial operations. The *analogy* makes it almost impossible to combine a limited number of units in a rich and delicate style. Barthes calls the visual systems *symbolic*, and by symbol he means *analogous connection between the signifier and the signified*. At the same time, Barthes makes a working hypothesis: since cinema is a public discourse, it contains elements that are not directly symbolic but are already interpreted, even “culturalized” and “conventionalized”; and these elements can form secondary sign systems superimposed on analogous discourse. Barthes calls them *rhetorical elements* or *elements of connotation*. The denotation and connotation levels of the film are inextricably intertwined. Thus, according to Barthes, they will be the subject of semiology analysis (Barthes, 1985b, p. 31).

Speaking of the semiotic approach to the cinema, Barthes prefers to establish a certain period of research characterizing one element (for example, one actor's play in different films during the several years – for example such actor as Jean-Paul Belmondo), i.e. Barthes prefers a synchronous approach to film research (Barthes, 1985b, p. 34). We have already pointed out Barthes's preference in the semiotic study in general. In the study of cinema Barthes does not prefer Propp's functional analysis: the definition of the invariant plot structure and universal attributes constituting paradigmatic equivalents, reducing the content of motives to formal features. Barthes indicates that the attributes of the individual (hero – *note of M.K.*) are not his essence, initially he is determined by his place in the narrative network. Only afterwards, when a person is grammatically “declined”, the paradigm is established (Barthes, 1985b, p. 35). Therefore, in the study of cinema Barthes prefers to start from the film syntagma.

Back to Lotman's research on the issues Barthes is talking about, we can say that for Lotman, film language is built on linguistic principles, so its minimal meaningful unit is a shot, like a word in a natural language. Lotman recognizes the importance of the connotation level of film language, but he believes that the semiotic approach can be applied at the denotative level, because the film language unit is a shot.

For Lotman the paradigmatic construction in the cinema is more significant, because the film editing Lotman presents as two ways of paradigmatic relationships and not a metonymic construction as in Barthes's research. The first way is when in different shots we see the same denotation taken in different modes. Second way is two different denotations taken in the same mode (Lotman, 1976, pp. 57-58). In this regard, Lotman points out that film editing can also perform a metonymic function (Lotman, 1976, p. 23). Lotman also shows that in mass cinema syntagmatic constructions based on clichés (Barthes's sub-code) are becoming increasingly important. These clichés are a characteristic feature of film language in mass cinema and in the actor's performance (Lotman, 1976, pp. 90-91), they are crystallized cinematographic form, bearing a mythological worldview. Moreover, according to Lotman, the cinema cliché expresses the principle of *defamiliarisation* by V. Shklovsky (Lotman & Tsivian, 1984, pp. 69; 73).

Reflecting on the analogousness of the cinematic signifier, Lotman points to the bipolarity and asymmetry of human thinking that is very close to the essence of cinema. The human brain is divided into two hemi-



spheres – one of it operates with discrete units and the other one with non discrete (analogue and image)<sup>2</sup>. The artistic text of the film (or image) is a heterogeneous text in which two types of languages coexist: discrete / non-discrete (analogue in Barthes's research). The antithesis of iconic (continual)/verbal (discrete) languages is allowed in the heterogeneous text through the verbalization of iconic signs and the iconization of verbal signs (Uspenskij, Ivanov, Toporov, Pjatigorskij & Lotman, 1973), "replication of reality" (Lotman, 1990a, pp. 54-55), as well as through transformation (recognition but not translation) (Lotman & Uspenskij, 1975, pp. 18-19) and the reorganization of mythological consciousness into a narrative structure (Lotman, 2019, p. 52). Therefore, Lotman believes that cinema can be fully described using the structural and semiotic approach.

If Barthes does not accept V. Propp's functional approach in the cinema study, then Lotman does. Moreover, Lotman often refers to the functional aspect in the cinema explored by Yurii Tynyanov (Tynyanov, 1982, pp. 27-28). And the functional aspect in the semiotic research is one of the main elements in the scientific approach of the Tartu researcher (Lotman & Pjatigorskij, 1977).

In 1964, Barthes released a significant article "Rhetoric of the Image". In this article the scientist analyzed the levels of message in the advertising text. This work is of great importance to us, because these levels and their relations are present in any film, and we have already mentioned them.

The first level has a language substance and is expressed in the film captions and objects that have a verbal message: dialogues, signboard, newspaper, page from a book, etc. Barthes indicates that the function of language message is dual: the *anchorage* function and the *relay* function. Since any image, as a rule, is polysemous (multiple meaning), the language text introduces monocemy into the image, in other words, *anchorage* of certain denotative meanings of the image occurs. The *anchorage* function can have an ideological orientation to emphasize a certain meaning in the image. This is achieved due to the fact that the language message may not be related to the whole image but only to some of its element, highlighting its significance (Barthes, 1977b, pp. 38-41). The *relay* function of language message more often appears in non-static images (in series). Barthes emphasizes that the verbal text and image are here in a complementary relations; both the text and the image in this case are fragments of a larger syntagma. So the unity of the message is achieved at the highest level - at the level of the plot, told story and diegesis. Links between words are rarely found in static images, but they acquire a special role in the cinema, where dialogue does not just clarify the image, but makes it possible to move from the utterance to the utterance, using meanings that are absent in the visual imagery, ensuring the development of action (Barthes, 1977b, p. 41).

According to Barthes, the second level of message is denotative. It is impossible to create a simple denotative image, since any even "naïve" image is "replication of reality" while creating a symbolic message. The denotative level of the message is like a threshold of the whole image, beyond which the addressee perceives only scattered lines, shapes and colors. The denotative level of the image indicates the objectivity of the visible. Barthes notes that in photography, due to its analogousness, the denotative level is manifested most of all, and it expresses *having-been-there*. A new space-time category arises, which localizes in the present an object inherent to the past. That is why the photo cannot express the illusion of presence. Barthes believes that the difference between photo and cinema is not quantitative (in the movement of the image) but qualitative: in the cinema *having-been-there* gives way to *being-there* things. And this makes it entirely possible to create a history of cinema, and moreover, this story will not lose connection with previously existing forms of art based on fiction (Barthes, 1977b, pp. 44-45). Therefore, an illusion of presence is created for the viewer in the cinema. Barthes defines the task of denotative message in naturalizing a symbolic message, giving the natural look to the semantic mechanism of connotation (Barthes, 1977b, p. 45).

The third level of message is connotative – *rhetorical*. The signs of this level – the *symbolic* message (usually cultural or connoted) are discrete. The specificity of this level lies in the fact that the number of possible interpretations of the same *lexia* (of the same image) individually varies and depends on the cultural and social experience of the addressee and his belonging to the cultural and social structure - society. In every society there is a certain set of "dictionaries" for reading the connotation, therefore the same image - *lexia* - can activate different dictionaries of the addressee. As a result, it turns out that the *language* of images consists of various dictionaries, idiolects and sub-codes: their semantic system penetrates through the image. The image language is not just a word transmitted by someone (for example, a subject that combines signs or creates messages), it is also a word received by someone, accepted: the language must include all kinds of semantic *surprises* (Barthes, 1977b, p. 47). Reflecting on his polyglottic model of communication, Lotman points out to such *surprises* (Lotman, 1990b), (Konstantinov, 2017a).

---

<sup>2</sup> More detailed analysis of this issue was given in the article "The transformation of the concept of art as a "modelling system" by Yu. Lotman". The genesis of Lotman's understanding of his "secondary modelling systems" was reviewed (Konstantinov, 2017).

Barthes indicates the complexity in the metalanguage description of connotative signifieds, because this metalanguage does not reflect its specificity. A connotative signified requires a description by different systems with different substances in order to reveal its specificity. The connotative signifier is divided up into types depending on its substance (image, speech, objects, gestures), but their signifiers, on the contrary, are not differentiated in any way. Barthes defines the general area for connotative signifieds as *ideology*, which is expressed with the help of connotative signifiers. He defines the connotative signifiers as *connotators – rhetoric*. Hence, rhetoric is the signifier side of ideology. Moreover, the visual image does not consist only of connotators and their understanding does not mean the understanding of the entire visual image (*lexia*). Since not all vocabulary elements can become connotators, a certain amount of denotation, without which the very existence of the discourse becomes simply impossible, always remains in the discourse. The connotation is defined by paradigmatic terms, and iconic denotation refers to syntagmatics: as a result of relations formed between them discrete connotators are conjoined, actualized as if “talk” through denotative syntagma (Barthes, 1977b, pp. 50-51).

### Conclusions

A film as an audiovisual art work is a complex formation: the interaction of discrete and non-discrete language codes greatly distinguishing film language from a natural (linguistic) language. Therefore, for its structural and semiotic study, according to Barthes, it is necessary to proceed to the connotative level of film language. And also there is no single definition of the minimal meaningful unit of film language in the semiotics of the cinema, what indicates on its unstable properties as a language system. All these properties characterize the contemporary digital audiovisual art as well.

The author views the prospects for further research on the topic proceeding from the fact that the semiotics of the cinema is the main component of modern visual semiotics. By developing cinema semiotics concepts, we are thereby expanding the capabilities of visual semiotics in the study of contemporary digital audiovisual arts.

### References

- Avtonomova, N. (2009). *Otkrytaia struktura: Jakobson - Bakhtin - Lotman - Gasparov [Open structure: Jakobson - Bakhtin - Lotman - Gasparov]*. Moscow: Rossiiskaia politicheskaia enciklopediia [in Russian].
- Barthes, R. (1968). *Elements of Semiology*. (A. Lavers, & C. Smith, Trans.). New York: Hill and Wang [in English].
- Barthes, R. (1977a). The Photographic Message. In S. Heath (Ed.), *Image-Music-Text* (pp. 5-31). London: FontanaPress [in English].
- Barthes, R. (1977b). Rhetoric of the Image. In S. Heath (Ed.), *Image-Music-Text* (pp. 32-51). London: FontanaPress [in English].
- Barthes, R. (1985a). On Film. In R. Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*. (L. Coverdale, Trans., pp. 11-24). New York: Hill and Wang [in English].
- Barthes, R. (1985b). Semiology and Cinema. In R. Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*. (L. Coverdale, Trans., pp. 30-37). New York: Hill and Wang [in English].
- Barthes, R. (2015). Das Problem der Bedeutung im Film [The problem of meaning in the movie]. *Montage AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 24(1), 37-45 [in German].
- Barthes, R. (2016). "Traumatic Units" in Cinema: Research Principles. In Ph. Watts, *Roland Barthes' Cinema* (pp. 127-136). Oxford University Press [in English].
- Han, L. (2014). Juri Lotman's autocommunication model and Roland Barthes's representations of Self and Other. *Sign Systems Studies*, 42(4), 517-529 [in English].
- Jakobson, R. (1971). Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In R. Jakobson, *Selected Writings*. (Vol. 2: Word and Language, pp. 239-259). Hague: Mouton [in English].
- Kim, S.H. (2015). Photogenie as "the Other" of the semiotics of cinema: On Yuri Lotman's concept of "the mythological". *Semiotica*, 207, 395-409 [in English].
- Konstantinov, M. (2016). Poniatie struktury u Yu. Lotmana i R. Barta [The concept of structure by Yu. Lotman and R. Barthes]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu*, 1, 92-98 [in Russian].
- Konstantinov, M. (2017a). Model of Communication Act in Art by Ju. M. Lotman. *European Philosophical and Historical Discourse*, 3(1), 98-104 [in English].
- Konstantinov, M. (2017b). Transformatsiia poniatiia iskusstva kak "modeliruiushchei sistemy" u Yu. Lotmana [The transformation of the concept of art as a "modelling system" by Yu. Lotman]. *Hileya: Scientific Bulletin*, 116, 153-157 [in Russian].



- Kozlov, A. (2000). *Strukturalnaia semiotika Yu.M. Lotmana kak nauchno-gumanitarnaia kontseptciia [Structural semiotics Yu. Lotman as a scientific and humanitarian concept]*. Moscow: MGU [in Russian].
- Lotman, Yu.M. (1976). *Semiotics of Cinema*. (M. E. Suino, & A. Arbor, Trans.). University of Michigan Press [in English].
- Lotman, Yu.M. (1988). Iazyk kino i problemy kinosemiotiki [The language of cinema and the problems of cinema semiotics]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2, 131-150 [in Russian].
- Lotman, Yu.M. (1990a). Iconic rhetoric. In Yu. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (A. Shukman, Trans., pp. 54-62). Indiana University Press [in English].
- Lotman, Yu.M. (1990b). Three functions of the text. In Yu. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (A. Shukman, Trans., pp. 11-19). Indiana University Press [in English].
- Lotman, Yu.M. (1998). Mesto kinoiskusstva v mekhanizme kultury [The place of cinema art in the mechanism of culture]. In Yu. Lotman, *Ob iskusstve [About art]* (pp. 650-660). St. Petersburg: Iskusstvo [in Russian].
- Lotman, Yu.M. (2019). The Phenomenon of Culture. In Yu. Lotman, & M. Tamm (Eds.), *Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. (B. Baer, Trans., pp. 51-75). Palgrave Macmillan [in English].
- Lotman, Yu.M., & Pjatigorskij, A.M. (1977). Text and function. In D.P. Lucid (Ed.), *Soviet Semiotics: An Anthology* (pp. 125-135). Baltimore: The Johns Hopkins University Press [in English].
- Lotman, Yu.M., & Tsvian, Iu.G. (1984). SVD: zhanr melodramy i istoriia [SVD: melodrama genre and story]. In *Tynianovskii sbornik: Pervye tynianovskie chteniia [Tynianovsky collection: The first Tynianov readings]* (pp. 46-78). Riga: Zinatne [in Russian].
- Lotman, Yu.M., & Uspenskij, B.A. (1975). Myth – name – culture. *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations*, 11(2-3), 17-46 [in English].
- Metz, C. (1991). The Cinema: Language or Language System? In C. Metz, *Film language: A semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). University of Chicago Press [in English].
- Tynyanov, Y. (1982). The fundamentals of Cinema. (L. O'Toole, Trans.). In B. Eikhenbaum (Ed.), *The poetics of Cinema*. (Vol. 9, pp. 22-32). Oxford [in English].
- Uspenskij, B.A., Ivanov, V.V., Toporov, V.N., Pjatigorskij, A.M., & Lotman, Yu.M. (1973). Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). In J. van der Eng, & M. Grygar (Eds.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture* (pp. 1-28). Hague: Mouton [in English].
- Watts, Ph. (2016). *Roland Barthes' Cinema*. Oxford University Press [in English].
- Zainetdinova, R. (2007). Yu.M. Lotman v kontekste sovremennoi zapadnoi filosofii [Yu. Lotman in the context of modern Western philosophy]. *Diskurs Pi*, 7, 124-128 [in Russian].
- Zainetdinova, R. (2009). Teoriia Yu.M. Lotmana i frantsuzskaia i italiianskaia semiotika [Theory of Yu. Lotman and French and Italian semiotics]. *Vestnik Iuzhno-Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Series: Sotsialno-gumanitarnye nauki*, 32, 92-98 [in Russian].
- Zenkin, S. (2012). Semiotika zritel'nogo obraza: Rolan Bart i Iurii Lotman [Semiotics of the visual image: Roland Barthes and Yuri Lotman]. In S. Zenkin, *Raboty o teorii: Stati [Works on Theory: Articles]* (pp. 262-274). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].

The article was received by the editorial office: 08.10.2019

**РОЛАН БАРТ ТА ЮРІЙ ЛОТМАН:  
ПОШУК СМІСЛУ В КІНОНАРАТИВІ**

Міхаель Константинов<sup>1a2b</sup>

<sup>1</sup>Доктор філософії,

<sup>2</sup>Пост-докторант,

<sup>a</sup>Хайфський Університет,

<sup>b</sup>Єрусалимський педагогічний

інститут «Єрусалимський коледж Міхлалах»,

Єрусалим, Ізраїль

Мета статті – проведення компаративного аналізу концепцій семіотики кіно Ролана Барта і Юрія Лотмана в контексті розуміння ними природи кіномови, оскільки розуміння і способи дослідження сучасного цифрового аудіовізуального мистецтва є актуальною темою сучасного мистецтвознавства. Методи дослідження. Одним із методологічних засад такого міждисциплінарного дослідження є структурно-семіотичний підхід. На сьогодні цей методологічний підхід у дослідженні аудіовізуального мистецтва найбільш розроблений у семіотиці кіно, тому

візуальну семиотику ми розглянемо на прикладі кіносемиотики. Наукова новизна. Вперше здійснено порівняльний аналіз кіносемиотики Юрія Лотмана і Ролана Барта в рамках структурно-сеmiotичного підходу. Висновки. Висвітлено особливості розуміння і застосування семиотичних понять зазначеними авторами на матеріалі кіно. Так, Ролан Барт бачив великі проблеми в семиотичному дослідженні кіно на основі лінгвістичного підходу, а Юрій Лотман вважав, що таке дослідження цілком припустимо. Це проявилось в різному розумінні цими вченими природи кіномови, її мінімально-значущої одиниці, ролі синтагматики і парадигматики в кіноповіді.

*Ключові слова:* Барт; Лотман; кіносемиотика; кіномова; конотація; вторинна моделювальна система; знак

## РОЛАН БАРТ И ЮРИЙ ЛОТМАН: ПОИСК СМЫСЛА В КИНОНАРРАТИВЕ

Михаэль Константинов<sup>1a2b</sup>

<sup>1</sup>Доктор философии,

<sup>2</sup>Пост-докторант,

<sup>a</sup>Хайфский Университет,

<sup>b</sup>Иерусалимский педагогический институт

«Иерусалимский колледж Михлалах»,

Иерусалим, Израиль

Цель исследования – проведение компаративного анализа концепций семиотики кино Ролана Барта и Юрия Лотмана в контексте понимания ими природы киноязыка, поскольку понимание и способы исследования современного цифрового аудиовизуального искусства представляют собой актуальную тему современного искусствоведения. Методы исследования. Одним из методологических засад такой междисциплинарной работы является структурно-семиотический подход. На сегодняшний день данный методологический подход в исследовании аудиовизуального искусства наиболее разработан в семиотике кино, поэтому визуальная семиотика рассматривается на примере киносемиотики. Научная новизна. Впервые проведен сравнительный анализ киносемиотики Юрия Лотмана и Ролана Барта в рамках структурно-семиотического подхода. Выводы. Освещены особенности понимания и применения семиотических понятий указанными авторами на материале кино. Так, Ролан Барт видел большие проблемы в семиотическом исследовании кино на основе лингвистического подхода, а Юрий Лотман считал, что такое исследование полностью допустимо. Это выразилось в различном понимании этими учеными природы киноязыка, его минимально-значимой единицы, роли синтагматики и парадигматики в киноповествовании.

*Ключевые слова:* Барт; Лотман; киносемиотика; киноязык; коннотация; вторичная моделирующая система; знак

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188531

УДК 111.852:272-282.7"653"

**THE MEDIAEVAL ANTIPHONARY  
AS AN INSTANCE OF UNITY OF ARTS  
THAT EVINCES MAN'S INSIGHT INTO  
ONENESS OF EXISTENCE. STUDY IN  
COMPARATIVE AESTHETICS  
OF PERFORMING ARTS**

Wiesna Mond-Kozłowska

PhD, Free-lance researcher in Comparative Aesthetics,

ORCID: 0000-0002-7236-8977,

e-mail: wiesnamond7@gmail.com,

Polish Society of Anthropology of Dance,

Krakow-Niepolomice 12 L Okrezna Str., Poland

The main purpose of this article is to analyse the multifarious ways wherewith the mediaeval authors were trying to render their cohesive insight into a specific subject matter in their manuscripts, here mediaeval Antiphonaries. They had used some elaborate aesthetic devices that aimed at building up a coherent semantics of the multi-media image of the manuscript's page. Parallel to it, owing to church music notes presence in antiphonary, another research issue is being considered for further investigation, namely, the one that would aim at tracking how the human gesture has been encoded in unfolding trajectory of notarum quadrātārum, square notes, representing both conducted and sung music. As an integral part of the corpus in question, it contributes significantly to constitution of the interrelated completely which is a collection of antiphons. This, however, will be approached in the wake of the present paper. The research methodology. Since the subject matter being examined is of interdisciplinary character so it is methodology applied. It is based on research tools of codicology, Gregorian semiology, plainchant history and theory, philosophy of art, semiology, and comparative aesthetics of performing arts, music and dance studies, linguistics and palaeography. The scientific novelty. The research is of a high relevance rank due to its interdisciplinary character. Not only it investigates text and image's semiotic interacting for the purpose of some ultra-meaning generation, to be inferred successively in the sacred scripture, but it examines as well ontology of the intermodal manuscript and its embodiment in the cantor's performance. Conclusions. Following from the researched antiphonaries there has been a firm claim that they mirror directly the aesthetics of the Middle Ages that is to be pivotal in bridging Antiquity with Early Modern World thereby assuring continuity of man's development in understanding nature and function of beauty in human civilisation.

*Keywords:* nota quadrata; plainchant; Gregorian semiology; correspondence of arts; manuscript; antiphonary; aesthetic experience; aesthetic integralism

*Motto:*

*Past is the time when men of perception walked aloof.*

*A thousand words in the mouth and silent the lip.*

↑ ↓ ↑

*Let your heart have no other chanting than his glorification.*

*For his heart is confidant to the angel's message.*

*Hafez*



Il.1. *De Sancto Stanislao antiphona. A hymn book.*  
15<sup>th</sup> century, Sygn. IV 3608, Ms. Czart.

## Introduction

The paper investigates some creative devices that had been used by Middle Ages antiphony manuscripts' authors: scribes and painters. They tried to convey a global concept of their worldview through interplay of their modes of artistic expression. Those in turn are known contemporarily as correspondence of arts or intermodal art. These early writing and reading techniques attempted capturing totality of spatio-temporal experience of plain song performance. I am going to analyse some editorial principles being applied there, the ones that aim at rendering multivariate cognitive process-of multidimensional artistic character – by the use of two dimensionality of writing/painting techniques on a copyist's medium, which was vellum or paper base surface. The data I gathered and will be examining derive from my first-hand studies on the High Middle Ages antiphonaries, which are kept in the Princes Czartoryski Library, National Museum in Krakow, (later as MS Czart.) Across the article I would refer to material that derive specifically from the three fourteenth century antiphonarii, Antiphonary, named of Hozius, V 3464, Antiphonary I 2417 and De Sancto Stanislao antiphona IV 3608.

It has been self-evident that interdisciplinary methodology is needed while approaching intermediality of antiphony aesthetics. The latter operates in service of eliciting the experience of sacred whose dynamics might be of sweeping profoundness, if it happens at all. What happens when content of the intended aesthetic experience is determined by form of a perceived object, here antiphony, is unification of formal and functional beauty that work across the whole process.

Although the cover term *plainchant* appears to contradict some multifaceted wealth of the aesthetic experience that might be gained through reading and performing early church liturgical music we are bound to employ it here for the sake of historical contextualisation of the research subject in question. It is fair to say that there exist many mediaeval church singing research traditions in Europe using different terms to name sacred music, which was sung and performed in the early mediaeval church. The recent proposal of the term *chant* sounds more neutral, however we cannot overlook the weight of terminology resulted from Saint Gregorius the Great's reform of liturgy, namely a notion "Gregorian Chant" which is of patronymic character, (the Pope Reformer b.540-d.604).

It is also worth noting that the earliest written records of chant indicate man's developmental endeavour to represent in writing and painting, both intelligibly and instructively, the whole spectrum of the performing reality that unfolds in time and space through creative act of praying through singing. The successful examples of such a struggle can be observed when human arts liaise with one another through aesthetic and semiotic correspondence in some creative process, which was triggered by inspired human vision and carried out by gifted or skilful hands of a copyist or team of painters and scribes.

It is a well known fact that the early Christian church music was entirely subjugated to words, the attitude having been resulting from authority of the Holy Scripture and the import of the concept of generating and causative *logos*, *Genesis* 1:1. Nevertheless many artists in the course of working with images, and non-verbal symbols were able both experience and appreciate equally powerful and expressive impact of figural or abstract representations while making or contemplating so called the iconic art.

What was needed at that moment was identifying a law of making an integrated whole out of diversity of individual and autonomous language of art, be it writing, painting and music. The device was to be shortly discovered and creatively applied; it was a polyphonic composition or *organum*. In the following stages of my paper I am going to elucidate how compositional principles of mediaeval polyphonic music might have inspired aesthetic ideas of the mediaeval antiphonarium makers.

*Analysis of recent researches and publications.* There have been so far several substantial research approaches to mediaeval manuscripts, predominantly separating *horas*, hours, from antiphonaries and differing obviously in their objectives and methodologies. Among some significant scholarly achievements in the field one mentions English, German, French and Polish contribution marked by works by David Hiley, Magnus Williamson,



Il. 2. Antiphonary, 14<sup>th</sup> century, France, Sygn 2147, Ms.Czart.



Marcel Pérés, Thomas Schmidt, Barbara Miodonska and Katarzyna Plonka-Balus. As a rule the art historians tend to analyse manuscripts as a piece of art from codicology perspective, investigating their age, binding, provenance and history, then they analyse their contents, state of preservation and decoration while musicologists or cantors delve into development of ancient musical notation and discuss vital issues ensuing, namely the ones related to time, rhythm and their semantic interplay with the text itself. However, some complementary theoretical approach to the subject matter is still to be undertaken. With invaluable and insightful endorsement of existing musicological and codicological findings, my proposal, comparative and interdisciplinary in nature, investigates the way “seamless aesthetics” is being produced through intermodal interplay of time-spatial arts (Kerrigan, 2014, p. 6).

### The purpose of the article

This research project extends far beyond the existing division of individual arts such as painting, writing and music, the latter encoded in *notis quadrātis*. Its following fact-finding strategy will seek for defining aesthetic principle of antiphony’s structuring. A selection of the research data that is an interactive coexistence of the three originally autonomous arts: literature, painting and written music, presented on a flat two dimensional plane, is undergoing all-encompassing scrutiny. It is visible with a naked eye how dynamic interplay of different languages of arts (Goodman, 1976) create some virtual spatio-temporal ontology of both complex and cohesive work of art which in turn generates ‘seamless aesthetics’, here of the antiphony’s material form and successively- and in reply to it – an unfolding of an immaterial aesthetic experience that serves as a vehicle carrying a perceiver, ideally, into experience of the sacred. We are bound to leave now another research issue of a vital weight, as it goes beyond the scope of this article, namely, the one concerning the nature of the cantor’s aesthetic experience, the key figure in the whole performing process related to every single antiphony. Incidentally, it was he who read it or sang from it in direct bodily contact with ordinarily a huge manuscript lying on the church lectern.<sup>1</sup> Doubtless, it can still happen now with their reading or singing.

### Presentation of the main material

The research being undertaken seeks to attain theoretical insight into how a conceptual unity of the antiphony aesthetic message was structured by expanding beyond some particular single aesthetics of written words then fine arts representation and semantics of music writing. All three examined *opera* had been created in the 14th century Europe which had witnessed at that point a discovery of counterpoint following gradual transition from monody to polyphony, said *ars nova*.

Where previously only one voice could be employed at any one time, it now became possible, by means of counterpoint, to harmonise the voices, that is, to use them jointly and simultaneously. This widened the possibilities of music immeasurably. The word “counterpoint” which is derived from the dot with which a note is indicated, appears at the beginning of the 14th century, but the practice itself began earlier. It originated in the northern countries, which were not restricted by ancient musical tradition, when Gregorian music was still at its height. The Welshman Giraldus Cambrensis, who lived in the 12th century, mentions the polyphonic songs, which were part of ancient local custom in England [...] Polyphony began with harmonising of two voices. To a given music theme (*cantus, cantus firmus, vox principalis*), a second theme (*discantus, vox organalis*) was added.

Polyphonic music thus came to be called *discantus*, or from the Greek equivalent, “diaphony” (Tatarkiewicz, 2005, p. 130).

Indeed **a concept of harmony** appears to be an underlying aesthetic factor while building up an antiphony. Although *Tam multa sunt harmoniae genera/The kinds of harmony are so many*, as Hugh of St Victor proclaims (Didascalion, II, 12, PL 176, c. 821) we need, for the sake of this investigation, to restrict meaning designation of the term itself to phenomena of arts used in manuscripts’ creation. Thus, *Summi Sapientia Patris Singula disponens ars, nus, ordo, decor singula componens, ludit, creat, ordinat, ornat/Thanks to the wisdom of the Almighty, art, mind, order and beauty, by arranging individual things and linking them with one another, entertain, create, order and adorn* (Alexander Neckham, De laudibus divinae sapientiae, 297, Wright,

<sup>1</sup> For the time being one might, willingly, refer to a massive and brilliant book by Jacek Szerszenowicz: Music Inspired by Visual Arts, Lodz 2008. The second chapter of this volume may be particularly informing here as it investigates „interrelations between painting and music which make possible the appropriation of content or of individual attributes of the given artistic medium by another medium” happening through aesthetic experience most evidently. (Szerszenowicz, 605:208)



p.426), or *Musica sive harmonia est plurium dissimilium in unum redactorum concordia/ Music or harmony, is a concord of many dissimilar components brought together into one.* (Hugh of St Victor, Didascalion, II 16 PL 176, c. 757), *Non apparent pulchra nisi ex conformitate ad repraesentatum/There is no beauty except where there is harmony of perceived with perceiver* (Bonaventure, In Hexēm., coll., 14,4 Quaracch), and finally *Proportionum concordia pulchritudo est/The harmony of proportions is beauty* (Grosseteste, Pouillion, 290) and *Pulchrum congregat omnia, et hoc habet ex parte formae cujus resplendentia facit pulchrum... Secundum autem quod forma resplendet super partes materiae, sic est pulchrum habens rationem congregandi/ Beauty unites everything, and it derives this ability from form, whose resplendence determines beauty. And because form is resplendent over the parts of matter, beauty is the cause of this unity* (Albrecht the Great, Opusculum de pulchro et bono Mandonnet, V, 421).

It is true that for the mediaeval mind and its perceptive faculties a tangible and sensual aesthetics borders or overlaps with mystical aesthetics in consonance with overwhelming theistic world-view. Consequently unity of material artefact, here manuscript antiphonary, is meant to echo the original unity of Being.

Although a word is conferred a primary status in the Christian liturgical texts my research proposal, with the aim of proposing an analytical model construction, is to equalise the semiotic value of the three applied systems of signs in the antiphonary, whichever it is, while generalising the data aimed. They are gathered equivalently: a given text, adorned initials and neums. This compositional strategy can be clearly visible in the two examples I am going to describe now.

The first one (Il. 3A, B) shows how a scribe presents the idea of hierarchy, here embodied in the interpersonal relation between two saints wearing a halo (originally a ring of light around the sun or moon here meant as a circle of light around the head of a holy person), one bending over another. The tension between the higher and the lower goes enhanced by the repercussion of this ethical-aesthetic traction in the sequence of notarum quadrātārum or neums just above the portrayed saints.



Il. 3A. *Antiphonary*, 14<sup>th</sup> century, Sygn. 3464. MS Czart



Il. 3B. *Antiphonary*, 14<sup>th</sup> century, Sign. 3464. MS Czart.

Another evidence corroborating suggested interrelatedness of the system of signs possessing equal semantic rights is datum 4, see below illustration 4. The fragment of antiphonary shows here an endeavour to render the idea of God through intermodal act of representation. The emphasis here is on the illuminated initial D in the word *Deus*. Not only it symbolizes the dynamics of divine creation through whirling sinusoidal spiral (*la spirale de croissance harmonieuse*, Ghyka, 1998, p. 133) but overlapping with quadri-line stave it suggests as well that the picture and the word are of identical semantic status with music.

The illuminated initial illuminates, lights up the written word and notated music at the same time “in a manner that transcends history and even aesthetics” (Kerrigan, 2014, p. 7). Again, we need to leave another fascinating research issue regarding the ontic status of music when it goes compared with the written text. Concededly Carl Dahlhaus delved into this subject matter in his article “Music as a text” (Dahlhaus, 1986, pp. 251-270) still he has not provided any satisfactory cognitional solution. I claim that in the antiphonary music notation is

semantically identical with semantics of the recorded words, operating literally as its mirror image when juxtaposed with a written text. I can be decoded on two levels, firstly, as pure ideograms of unknown sound, by those who can not read music, and then as silent music, although apparently latent, yet accessible for those who possess adequate musical imagination and reading music capacities. Nonetheless, the materialisation of the musical sense of antiphony's neums is determined by the contrapuntal technique, which relates *notas quadratas* to words and pictures.



Il. 4. *Antiphony*, 14<sup>th</sup> century, 3464. MS.Czart.

As stated before my research model proposal while dealing with multimodal artefact calls for interdisciplinary approach and intermodal tools, *τα οργανα*, to describe, define and interpret creative procedures applied by the manuscripts' scribes and painters. Thus I refer accordingly to specific analytical device depending on the moment of the examination, alternately be it words, picture or neums. Obviously when it comes to final data inferring one needs to choose which epistemology one sides as for ontic aspect of a single art. From one hand the latter contributes specifically into manuscript/antiphony production on its own, from the other, it adds to intermodal *operis* construction that in due course attracts human senses. With respect to data analysis and interpretation my epistemological both choice and belief is phenomenology.



Il. 5. An example of intermodal expression in *Antiphony*, sygn, 3464, p. 130, MS Czart.

Presentation of the basic methods of the research is instanced here by a datum in the form of il.5 and its following analysis (*Antiphony*, MS. Czart. 3464, p. 130).

Now the methodology being used in this exemplary case is basically comparative aesthetic analysis of the given item. It is being carried out from perspective of theory of sign where the overall meaning is deduced from exact and detailed picture depiction, prior to its interpretation. The study analyses how different languages of art were conjointly used to liaise in creating one unique meaning. Undeniably, the procedure requires multi-competence of reading text, music and decoding symbolical meaning.

One of the remarkable things about this instance is the dynamic show of untrammelled scribe-artist's imagination and invention in language of arts equalisation, whereby the initial S is cutting into a quadri lines stave to reverberate verbatim with music. To turn into more details to polyphonic method in working we might assume that *cantus firmus* or *vox principalis* is the semantics of the word SANCTI rendered in paleographic contraction as SNCTI, plural nom. & voc. from sanctus or genitive of sanctus meaning saint. Here highly probably a noun is in plural as it begins a phrase in function of grammar subject. While the music is written in C key, lavishly illuminated letter S evokes plethora of associations related to symbolism of a spiral, cyclicity, unity of opposites, among others. The letter S pushes with its top end the key signature as if it released energy of music. The initial notes are isolated neums called *virga*, *tractulus* or *punctum* in their unfolding sequence generating a sense of



even rhythm. If we called the underlying meaning of the word Sancti as *cantus firmus*, added to it *voces organales* would be an iconic value of single letter of the word, stave lines and neums. Another *vox organalis* would be colour and its kinetic and aesthetic properties.

### Conclusions

From the stand of a comparative aesthetician, I consider the Middle Ages to be pivotal in bridging Antiquity with Early Modern World thereby assuring continuity of man's development in understanding nature and function of beauty in human civilisation. Instead of separating the old aesthetics from the new aesthetics, we rather opt for a concept of old ideas in modern aesthetics (Tatarkiewicz, 2005) thus advocating eternal cyclical return of unchangeable human core essence struggling for its alternate materialisation in a protean world.

One of the most interesting moments of this research comes in the end. While examining methods and editorial devices applied in the manuscript construction it is crucially important to realise how some intrinsic properties of single writing, music noting and painting techniques allow to arrive at universal research conclusions. Perhaps one of the most conspicuous and insightful ones reveal the nature of man's conceptual thinking that copes with idea of three dimensional representation while being restricted at the time with two dimensional media of depiction.

Following from the three researched antiphonaria there has been a firm claim that they mirror directly the aesthetics of the Middle Ages. The 14th century can be roughly considered the High Middle Ages for the Western Europe.

The official Church teaching, the all-embracing beauty of so called *Biblia pauperum* of the surrounding gothic art together with explicit theoretical indications scattered between the lines of theological writings indicate those days that God is the only true subject of artistic representation. *Deus non solum pulcher est perfecte in se in fine pulchritudinis, sed insuper est causa efficiens et exemplaris et finalis omnis creatae pulchritudinis/ God in Himself is not only perfectly beautiful and the highest degree of beauty, but is also the efficient, exemplary and final cause of all created beauty*, (Ulrich of Strassburg, De pulchro, Grabmann, 73-4) Consequently, pursuing Christian principles God and the world, nature and man, knowledge and action are to be related appropriately.

After having engulfed early Christian achievements in the domain of both empirical experience and conceptual thinking The High Middle Ages sages are now cognizant and ready for grasping in profound understanding and subtle speculation the construct of unity of Being.

The idea put by Bonaventura as an aesthetic integralism, impressively instanced by analysed research data above, witnesses that:

*Totus iste mundus ordinatissimo decursu...describitur procedere a principiosque ad finem, ad modum cuiusdam pulcherrimi carminis ordinati, ubi potest quis speculari secundum decursum temporis varietatem, multipliciter et aequitatem, ordinem, rectitudinem et pulchritudinem multorum divinorum iudiciorum... Unde sicut nullus potest videre pulchritudinem carminis, nisi aspectus eius feratur super totum versum, sic nullus videt pulchritudinem ordinis et regiminis universi, nisi eam totam speculetur/The whole world in its perfectly ordered course may be described as proceeding from beginning to end like the most beautiful poem, written in accordance with the rules, in which, depending on its temporal course, one can see multiplicity, diversity, simplicity, order, rectitude and beauty of many divine judgements. Therefore, just as no one can see the beauty of a poem unless his gaze embraces the poem in its entirety, so too no one sees the beauty which lies in the order and rule of the universe, unless he looks at it in its entirety.* (Breviloquium, prol. 2 Quaracchi, I, 38).

One may argue that contemporary mainstream intermodal art is „a cousin twice removed” of that mediaeval manuscript art, and it would be interesting to track other past manifestations bordering with such integralistic ideas over centuries. The one that goes to mind quite spontaneously is William Blake's publishing methods. David Punter, incidentally recognised worldwide as an expert on Gothic culture, indicated that Blake illuminated his *Songs of Innocence and of Experience* (1789 i 1794):

But these “illuminations”, or illustrations, were much more than that; Blake did not, as it were, dream up an illustration to go with each poem; rather, the poem and the visual material were constructed as a single entity, so that the very meaning of each poem is expanded by, and is sometimes dependent on, the artwork which originally accompanied it. (Punter, 2003, p. 3).

Indeed, it is expansion and interdependence that seem to define most relevantly the aesthetic strategies of the mediaeval visionary manuscript makers.

References

- Audi, R. (2003). *Epistemology: A contemporary introduction to the theory of knowledge* (2nd ed.). New York: Routledge [in English].
- Bańus-Płonka, K. (2010). *The Catalogue of Mediaeval Illuminated Manuscripts in the Princes Czartoryski Library & Museum*. Krakow: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych 'Universitas' [in English].
- Berleant, A. (1991). *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press [in English].
- Cardine, E. (2008). *Semiologia gregoriańska [Gregorian semiology]*. Kraków: Tyniec [in Polish].
- Dahlhaus, C. (1988). *Idea muzyki absolutnej i inne studia [The idea of absolute music]* (A. Buchner, Trans.). Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Eco, U. (1997). *Arte e bellezza nell'estetica medievale [Art and beauty in medieval aesthetics]*. Milan: Bompiani [in Italian].
- Gage, J. (1993). *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson [in English].
- Ghyka, M.C. (1998). *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts [Aesthetics of proportions in nature and in the arts]*. Monaco: Editions du Rocher [in French].
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (2nd ed.). Indianapolis: Hackett Publishing [in English].
- Harper, S., Barnwell, P.S., & Williamson, M. (Eds.). (2016). *Late Medieval Liturgies Enacted: The Experience of Worship in Cathedral and Parish Church*. London: Routledge [in English].
- Hiley, D. (1995). *Western Plainchant: A handbook*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Ingarden, R. & Harrell, J.G. (Eds.). (1986). *The Work of Music and the Problem of its Identity*. (A. Czerniawski, Trans.). Berkeley: University of California Press [in English].
- Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film*. (R. Meyer, & J.T. Goldthwait, Trans.). Athens: Ohio University Press [in English].
- Janson, H.W. (1979). *A History of Art* (2nd ed.). London: Harry N. Abrams [in English].
- Kerrigan, M. (2014). *Illuminated Manuscripts. Masterpieces of Art*. London: Flame Tree Publishing [in English].
- Laban, R., & Ullmann, L. (Eds.). (1966). *Choreutics*. London: Macdonald & Evans [in English].
- Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. (1969). (V. Benedict, Trans.). London: Thames & Hudson [in English].
- Maur, K. (1999). *The Sound of Painting: Music in Modern Art*. Munich: Prestel Publishing [in English].
- Miodońska, B., & Płonka-Bańus, K. (2001). *Puławska kolekcja rękopisów iluminowanych księżnej Izabeli Czartoryskiej [Puławy collection of illuminated manuscripts of Princess Izabela Czartoryska]*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie [in Polish].
- Mond-Kozłowska, W. (2012). The Concept of Beauty in the Medieval European Aesthetics. A Probable Chance for the Contemporary Renewal of the Idea of the Notion of Art Related to the Sacred-Sacrum. *Literary Researches*, 33 [in English].
- Mond-Kozłowska, W. (2013). *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim [On the Essence of Rhythm in the Greek, Persian and Indian Antiquity]*. Krakow: Homini [in Polish].
- Mond-Kozłowska, W. (2014). Some Remarks on the Nature of the Aesthetic Experience of Medieval Stone Sculptures in the Winchester Cathedral from the Perspective of Art in History and History in Art. *International Journal of Health, Physical Education and Computer Science in sports*, 15(1), 127-132 [in English].
- Pères, M., & Cheyronnaud, J. (2001). *Les voix du Plain-chant [The voices of the Plain-chant]*. Paris: Desclée de Brouwer [in French].
- Punter, D. (2003). *Songs of Innocence and of Experience*. London: Pearson [in English].
- Szerszenowicz, J. (2012). *Inspiracje plastyczne w muzyce x [Art inspirations in music]*. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi [in Polish].
- Tatarkiewicz, W. (2005). Mediaeval Aesthetics. (Adam & Ann Czerniawski, Trans.). In *History of Aesthetics* (Vol. 2). New York: Continuum [in English].
- Wellesz, E. (1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- West, M. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press [in English].

The article was received by the editorial office: 26.10.2019



**АНТИФОНАРІЙ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ  
ЯК ПРОЯВ ЄДНОСТІ МИСТЕЦТВ,  
ЩО ВИЯВЛЯЄ РОЗУМІННЯ  
ЛЮДИНОЮ ЦІЛІСНОСТІ БУТТЯ.  
ДОСЛІДЖЕННЯ З ПОРІВНЯЛЬНОЇ  
ЕСТЕТИКИ ВИДОВИЩНИХ  
ВИДІВ МИСТЕЦТВ**

Весна Монд-Козловська  
*Доктор філософії,  
Незалежна дослідниця з порівняльної естетики,  
Польське товариство антропології танцю,  
Краків, Польща*

Мета дослідження – проаналізувати різноманітні способи, за допомогою яких середньовічні автори намагалися передати своє цілісне розуміння певного явища в своїх рукописах – середньовічних антифонаріях, використовуючи деякі складні естетичні засоби, спрямовані на побудову когерентної семантики багатопланового зображення сторінки рукопису. Паралельно з цим, оскільки в антифонаріях присутні ноти церковної музики, постає ще одна проблема для подальшого дослідження – розгляд засобів кодування людського жесту в розкритті траєкторії *notatum quadratum* (квадратних нот) як при диригуванні, так і співах. Невід’ємним завданням дослідження є їх структуризація. Методологія дослідження становить такі наукові методи, як кодикології, григоріанська семіологія, історія григоріанського хоралу, теорія та філософія мистецтва, семіологія, порівняльна естетика видовищних видів мистецтв, дослідження в галузях музики і танцю, лінгвістики та палеографії. Наукова новизна. Дослідження має міждисциплінарний характер. У статті вивчаються не тільки семіотика тексту та зображення для створення сакрального значення в священному писанні, а й онтологія інтермодальності рукописів та її виконання кантором. Висновки. Внаслідок дослідження антифонаріїв було виявлено, що вони безпосередньо відображають естетику Середньовіччя, котра є ключовою у зближенні Античності з Раннім сучасним світом, тим самим забезпечуючи розвиток розуміння людиною природи та функції краси в контексті людської цивілізації.

*Ключові слова:* *nota quadratum*; григоріанський хорал; григоріанська семіологія; співвідношення мистецтв; рукописи, антифонарій; естетичний досвід; естетичний інтегралізм

**АНТИФОНАРІЙ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ  
КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЕДИНСТВА  
ИСКУССТВ ДЛЯ РАСКРЫТИЯ  
ПОНИМАНИЯ ЧЕЛОВЕКОМ  
ЦЕЛОСТНОСТИ БЫТИЯ.  
ИССЛЕДОВАНИЕ В ОБЛАСТИ  
СРАВНИТЕЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ  
ЗРЕЛИЩНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВ**

Весна Монд-Козловская  
*Доктор философии,  
Независимый исследователь  
в области сравнительной эстетики,  
Польское общество антропологии танца,  
Краков, Польша*

Цель этого исследования – проанализировать различные способы, с помощью которых средневековые авторы пытались передать свое целостное понимание определенного явления в своих рукописах – средневековых антифонариях, используя некоторые сложные эстетические приемы, направленные на построение когерентной семантики многопланового изображения страницы рукописи. Параллельно с этим, так как в антифонариях присутствуют ноты церковной музыки, поднимается еще одна проблема для дальнейшего исследования – рассмотрение средств кодирования человеческого жеста в раскрытии траектории *notatum quadratum* (квадратных нот) как при дирижировании, так и пении. Неотъемлемой задачей исследования является их структурирование. Методология исследования включает такие научные методы, как кодикологии, григорианская семиология, история григорианского хорала, теория и философия искусств, семиология, сравнительная эстетика зрелищных видов искусств, исследования в области музыки и танца, лингвистики и палеографии. Научная новизна. Исследование имеет междисциплинарный характер. В статье изучаются не только семиотика текста и изображения для создания сакрального значения в священном писании, а и онтология интермодальности рукописей и ее выполнение кантором. Выводы. В результате исследования антифонариев было обнаружено, что они отражают непосредственно эстетику Средневековья, которая является ключевой в сближении Античности с Ранним современным миром, тем самым обеспечивая развитие понимания человеком природы и функции красоты в контексте человеческой цивилизации.

*Ключевые слова:* *nota quadratum*; григорианский хорал; григорианская семиология; соотношение искусств; рукописи; антифонарий; эстетический опыт; эстетический интегралізм

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188534

УДК 791.633-051:39(=161.2) "193/196"

**ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО  
БУТТЯ УКРАЇНЦІВ У КІНОТВОРЧОСТІ  
ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ**

Степаненко Катерина Сергіївна

*Асистентка,**ORCID: 0000-0003-3254-4558,**e-mail: yamborska@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – висвітлення проблеми національного буття українців у режисерсько-постановчому доробку І. Кавалерідзе – авторському кіно, створеному впродовж 1930–1960-х років. Методологія дослідження передбачала використання таких методів: загальноісторичний, порівняльно-історичний, аналітичний, біографічний. Наукова новизна. Вперше відтворено хронологію діяльності режисера, пов'язану із пошуком оригінальних засобів кіновізуалізації історичного минулого українців, зокрема, з використанням народних музичних творів, а також їхніх симфонічних обробок. Висновки. Підґрунтям для відображення історичного минулого України й українців для І. Кавалерідзе стала насамперед творчість видатного письменника Т. Шевченка, зокрема, його поеми «Гайдамаки», «Сон» та «Кавказ» («Злива», 1929; «Коліїщина», 1931; «Прометей», 1937). Філософія буття українців постала в центрі уваги режисера в екранізаціях народних пісень та класичних оперних творів («Наталка Полтавка» М. Лисенка, 1936; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, 1937), де, не порушуючи основи музичних творів, режисер розкрив їхній глибинний зміст засобами монтажу та яскравим кінематографічним утіленням театральних умовностей. Глибокий психологізм та вищу точність художніх характеристик узагальнених образів українських селян (народних типажів, за своєю стилістикою близьких до довженківських кіногероїв) було представлено І. Кавалерідзе у фільмах «Григорій Сковорода» (1958) та «Повія» (1961, за твором П. Мирного).

*Ключові слова:* Іван Кавалерідзе; український кінематограф середини ХХ ст.; авангардистське кіно; режисерський експеримент

**Вступ**

Іван Кавалерідзе (1887–1978) – видатний український скульптор, режисер, кінодраматург – увійшов в історію вітчизняного кіно як митець-шукач нової оригінальної форми кіномови, якій було властиве оригінальне пластичне й ритмічне розгортання дії в контексті сюжету. Провідне місце в авторських авангардистських кіноформах І. Кавалерідзе посідало відображення національного буття України, простежене режисером упродовж її тривалої історії. Актуальність дослідження зумовлена потребою у створенні детального аналізу творчої діяльності І. Кавалерідзе, пов'язаної з відтворенням історико-культурного літопису українців.

Наукова новизна дослідженні полягає в тому, що в ньому вперше відтворено хронологію діяльності режисера, пов'язану із пошуком оригінальних засобів кіновізуалізації історичного минулого українців, зокрема з використанням народних музичних творів, а також їх симфонічних обробок.

Історіографія проблеми представлена науковими розвідками вітчизняних дослідників О. Безручка, Г. Карась, О. Мусієнко, В. Образа та інших кінознавців. Так, у науковій розвідці О. Безручка «Мистецькі школи в Україні в 30-х роках ХХ століття» встановлено й розглянуто факт роботи І. Кавалерідзе над музично-фольклорними фільмами під загальною назвою «Українські пісні на екрані»; окрім цього, автор аналізує роботи кіномитця в галузі режисерської освіти (зокрема, ідеться про створену ним у 1935 р. кінолабораторію та акторську школу при Київській кінофабриці) (Безручко, 2009, с. 249-255).

Історичні відомості щодо створення І. Кавалерідзе музичного фільму за мотивами опери С. Гулака-Артемівського представлено в публікації Г. Карась «Перші екранізації опери “Запорожець за Дунаєм” Семена Гулака-Артемівського в контексті доби». Авторка висвітлює творчі умови, в яких знімався фільм І. Кавалерідзе; провідною у статті є думка про те, що створити оригінальну інтерпретацію національної класики поза вимогами соціалістичного реалізму для режисера не було можливим (Карась, 2013, с. 527-538).

Аналіз режисерської художньо-естетичної концепції І. Кавалерідзе представлено в науковій розвідці О. Мусієнко «Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму». Авторка аналізує одну з найоригінальніших форм постановочної роботи режисера – здатність вибудовувати кадри за законами скульптурних композицій. О. Мусієнко визначає жанрово-стилістичну домінанту кінотворів І. Кавалерідзе, висвітлює характер подання митцем візуального матеріалу (Мусієнко, 2006, с. 117-164).

Вплив поезії Т. Шевченка на режисерські шукання І. Кавалерідзе розглянуто у статтях В. Образа «Експерименти та пошуки кіномови Іваном Кавалерідзе у своєму першому звуковому фільмі “Коліївщина” (1933)» (2014) і «Тарас Шевченко та його герої у режисерській творчості Івана Кавалерідзе» (2016). Автор наголошує, що важливим складником художньо-емоційної виразності та операторських експериментів І. Кавалерідзе є його діяльність у галузі мистецтва, зокрема робота над проектом монумента Кобзареві на могилі поета (1926 р.) та пам’ятник Шевченкові в Полтаві (1925 р.).

Отже, вітчизняними науковцями було висвітлено різноманітні аспекти діяльності І. Кавалерідзе, проте, ставлення кіномитця до національно-історичного минулого України й українців, розглянуте через призму його кінематографічної творчості, залишилося поза увагою дослідників, що й зумовило здійснення пропонованої наукової розвідки.

### Мета статті

Метою статті є висвітлення проблеми національного буття українців у режисерсько-постановчому доробку І. Кавалерідзе – авторському кіно, створеному впродовж 1930–1960-х років. Досягнення поставленої мети вимагає вирішення таких завдань: проаналізувати історіографію проблеми; розглянути кінороботи І. Кавалерідзе, реалізовані ним на основі літературних творів українських письменників; висвітлити особливості екранізації народних пісень та класичних оперних творів; визначити художні ознаки кінофільмів, поставлених І. Кавалерідзе напередодні українського «поетичного прориву» (на межі 1950–1960-х років). Хронологічні межі роботи охоплюють другу третину ХХ століття. Верхня дата пов’язана із появою першої новаторської кінострічки І. Кавалерідзе на українську історичну тематику («Злива»), нижня – із останньою роботою режисера, поставленою за мотивами вітчизняної літературної класики («Повія»).

### Виклад матеріалу дослідження

Однією з перших новаторських робіт І. Кавалерідзе, присвячених історичному минулому України, став знятий у 1929 р. німий фільм-драма «Злива» (із підзаголовком «Офорти з історії гайдамаччини») за мотивами поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки». Маловідомим є той факт, що Кавалерідзе отримав імпульс для екранного прочитання твору майстра української літератури після перегляду в середині 1920-х років однойменної вистави Леся Курбаса. «Нині подивився у Курбаса «Гайдамаки» і в повному захваті, – писав режисер. – «Яка висока культура! Не боюсь когось наслідувати, але «Гайдамаки» став би» (Мусієнко, 2006, с. 143).

Проте, захоплюючись Курбасом, І. Кавалерідзе все ж таки прагнув до власного «прочитання» твору Шевченка. Наскільки це йому вдалося, судити важко, оскільки фільм «Злива» не зберігся і характеризувати його можна лише користуючись радянською кінокритикою минулих років та окремими аудіовізуальними документами, що зберігаються у фондах Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного (Касян, 2017, с. 122-131). Відомо, що в роботі над кінокартиною режисер застосував цікаві художні шукання, зокрема, нові принципи освітлення кінопавільйону з використанням чорного оксамитового сукна та декораціями геометричних форм; структура фільму складалася з великих тривалих епізодів (на противагу тодішній монтажній естетиці). Еволюція характерів персонажів була замінена пластико-ритмічним розгортанням їхніх дій у контексті сюжету; фільм був німий, але мав спеціальне музичне оформлення (Безклубенко, 2001, с. 65).

Сучасні кінокритики розглядають художню структуру «Зливи» І. Кавалерідзе під різним кутом зору. Приміром, на думку кінознавця В. Скуратівського (2006), через весь фільм проходить прихований, але виразний внутрішній конфлікт режисерської свідомості, «роздертий навпіл поміж революційним «прометеїзмом» і морально-григористичним християнством сковородинського стибу» (с. 90). За свідченням О. Мусієнко (2006), у художньо-естетичному змісті кінокартини режисер прагнув будувати кадри за законами скульптурних композицій, використовуючи принцип поєднання мистецтв: кінематографічного і скульптури, «долаючи площинність одного та статуарність іншого» (с. 142). На

нашу ж думку, якими б засобами виразності І. Кавалерідзе не користувався, усі вони підпорядковувалися єдиній спільній меті – найреалістичнішому відображенню тих соціальних умов, у яких проживало українство у XVIII ст.

Продовженням роботи над темою гайдамаччини стала для І. Кавалерідзе кінокартина «Коліївщина» (1931, «Українфільм»), знята за мотивами творчості Т. Шевченка. У центрі сюжету – справжній історичний персонаж – отаман Семен Неживий, який через обурення на голод та утиски збудує селян на боротьбу проти панів, закликає їх примкнути до керівників Гайдамаччини – Івана Гонти та Максима Залізняка. За спостереженнями кінокритиків (В. Образ), яскравою характерною рисою «Коліївщини» стала її багатоплановість, адже перед глядачем розгорталася одразу кілька сюжетних ліній. Новаторство І. Кавалерідзе спостерігалось також у пошуку оригінальних засобів кіномови, зокрема у звуковій палітрі – його герої розмовляють різними мовами: українською, польською, російською, єврейською. Отже, слово в І. Кавалерідзе – важливий засіб національної характеристики кіногероїв, вираження їхнього колориту й типуажу (Образ, 2016, с. 31-39).

За нашими спостереженнями, «Коліївщина» привертає увагу насамперед монументальністю зображувального матеріалу. Останнє, безперечно, зумовлено композиційною особливістю побудови кадрів, динамікою, драматичним напруженням, максимальною узагальненістю типів персонажів, запозичених режисером з народного епосу. У цьому контексті наші спостереження співпадають із думкою інших вітчизняних дослідників (А. Пащенко, В. Образа, О. Мусієнко), які вважають, що кадри із «Коліївщини» певною мірою нагадують зразки образотворчого мистецтва, пристосовані до умов кінопростору (у кінопоетиці відчувається поєднання двох професій І. Кавалерідзе – скульптора й режисера). Зокрема, на думку кінознавця А. Пащенко (2013), поширеним є прийом своєрідних «фризових» кадрів, коли персонажі послідовно розташовані в нижній половині кадру, що, своєю чергою, дає підстави виділити групу, яка контрастує з незаповненим простором у верхній половині (с. 188-194). Ефект документальності підкреслює стиль кіномови кіногероїв: жанр промови, характерний для радянських фільмів 1930-х років, коли монолог набував виразних дидактичних рис. Проте у «Коліївщині» І. Кавалерідзе мова персонажів, хоча й емоційна, усе ж є далекою від патетики (кіногерої розповідають про власні проблеми майже буденною інтонацією).

На жаль, через цензуру «Коліївщина» тривалий час перероблялася і зрештою з'явилася на радянських екранах на вісім місяців пізніше запланованого терміну. Історики-консультанти майже докорінно змінили образи Гонти і Залізняка, які переважно втратили ознаки національного й стали типовими «героями» свого часу.

Відображення народного буття українців з посиланням на мотиви творчості Т. Шевченка (поєми «Сон» та «Кавказ»), а також епізоди його біографії мала наступна режисерська робота І. Кавалерідзе – «Прометей» (1937, «Українфільм»), задумана режисером як друга частина кінотриптиха, розпочатою «Коліївщиною» (третя частина – «Дніпро» – залишилася нереалізованою). Образ Прометея став у ньому поетичною метафорою борця за свободу вибору. Картина мала багатопланову структуру, в основу якої режисер поклав три сюжетні частини: драма двох закоханих – Івася і Катрі (І. Твердохліб, П. Табачникова) у садибі полтавського поміщика Свічки (О. Сердюк); служба кріпака Івася на Кавказі, де відбуваються криваві сутички із повсталими горцями; колишній будинок Свічки, тепер дім розпусти купця Жукова (І. Штраух), куди продано наречену Івася – Катрю. Не можна не погодитися з думкою кінознавця О. Мусієнко (2006), яка зазначала, що «Кавалерідзе не просто ілюстрував якісь популярні соціально-політичні тези, жоден із трьох сюжетних блоків фільму не втрачає своїх художніх якостей. Публіцистичний пафос не знижує достоїнства фільму як мистецького твору. Кожна з частин має свою жанрово-стилістичну домінанту» (с. 146). Дійсно, у першій частині спостерігаємо ліричні мотиви, пов'язані з долею розлучених закоханих; у другій – навпаки, бачимо героїко-патетичне звучання, крізь яке проглядаються тонкі сатиричні барви. «Сатиричне звучання посилюється в третій частині, де з особливою енергією змальовано святенництво і дволикість світу, що народжується з крові та ошуканства...» (Мусієнко, 2006, с. 146).

Стосовно візуального «прочитання» кінокартини варто наголосити, що значне місце в ній було відведено великим планам, котрі відображали емоційні стани головних героїв, окреслювали їхні відмінні риси, допомагали зрозуміти психологію персонажів. За припущенням окремих дослідників, з якими не можна не погодитися, поява на екрані укрупнених виразів облич, вірогідно, зумовлювалася традицією народних театрів, із властивими їм масками-характерами, які збагачували розгорнуту характеристику кіногероїв (Пащенко, 2013, с. 188-194). Дійсно, персонажі в «Прометей» є досить типовими: селянський лідер, котрий виголошує революційну промову; пан, який зверхньо спостерігає за представника-



ми нижчих прошарків суспільства; сумна лірична героїня, віддана для розваг заможної публіки тощо. Як відомо, подібний дидактичний складник радянського кіно 1930-х років забезпечував безпомилкове впізнавання «своїх» та «чужих» типажів. Але й ця концепція радянського кіно не захистила кінострічку І. Кавалерідзе від цькування: вона, як формалістична й занадто натуралістична за своїм трактуванням, була заборонена для показу.

Встановлено, що після публічної догани І. Кавалерідзе дозволили екранізувати лише народні пісні та кілька класичних оперних творів, проте й тут йому вдалося відтворити на екрані різноманітні складники історичного минулого України. У 1935–1936 роках Київська кіностудія «Українфільм» випустила серію кіноальманахів «Українські пісні на екрані». Роботу, започатковану режисером Петром Коломойцевим, який на той час уже відзняв екранізацію фольклорних музичних творів – «Їхав козак на війну», «Ой, вишенько, черешенько», «З-за гори вітер повиває» – передали І. Кавалерідзе. Під художнім керівництвом останнього було зроблено художню екранізацію таких народних пісень, як: «Ой, пряду, пряду», «Над річкою бережком», «Ой, наступала та й чорна хмара», «Ой, п'є вдова, гуляє», «Яром, хлопці, яром» та ін. (Безклубенко, 2001, с. 65).

У 1936 р. І. Кавалерідзе звернувся до української оперної класики і здійснив постановку кіноопери «Наталка Полтавка» на музику Миколи Лисенка за однойменним твором Івана Котляревського. Завдяки залученню до фільму справжніх оперних майстрів кінострічка донесла до наших днів гру та спів відомих вітчизняних співаків (Марії Литвиненко-Вольгемут, Івана Паторжинського) та акторів (Катерини Осмяловської, Степана Шкурата, Леоніда Манька). Підкреслимо, що «Наталка Полтавка» вимагала не лише відображення справжнього народного життя, а й потребувала конкретного ставлення до національної класики, а отже, стала для І. Кавалерідзе випробуванням на вірність вимогам часу. Режисерові цілком вдалося передати історичну театральну традицію, дбаючи про фіксацію усталених народних образів, прописаних автором у літературному творі. Дотримуючись класичної основи п'єси, І. Кавалерідзе по-своєму витлумачив текст і музику засобами монтажу, динамічним ритмом подання матеріалу, винайденням яскравого кінематографічного втілення для певних сценічних умовностей.

У 1937 р. І. Кавалерідзе створив фільм за мотивами української музичної класики – опери Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», де вокальну частину ролі Андрія виконав відомий тенор Іван Козловський. Режисер знову виявив себе як новатор, хоча й був звинувачений у націоналістичному ухилі й мистецькому формалізмі. До створення кінострічки було залучено радянського композитора Володимира Йориша, який розширив оперний матеріал Гулака-Артемівського, увівши до драматургічного змісту нові вокальні номери (діалог Султана і Карася). Проте ці зміни виявилися далекими від справжнього духу музичного твору.

Важливого значення в розвитку кінематографічної проблематики національного буття українців відіграли останні кінороботи І. Кавалерідзе, зняті напередодні українського «поетичного прориву»: «Григорій Сковорода» (1958) та «Повія» (1961, обидва на кіностудії ім. О. Довженка). У першому з них відображення народного буття проходило через художню (скульптурну) побудову гранично наповнених образів, які за своєю стилістикою великою мірою нагадували довженківських кіногероїв. Центральний персонаж кінотвору – Сковорода – доносив думки переважно через промовистий жест, його монологи мали доволі лаконічну структуру, проте драматургія не втрачала від цього емоційності та активної дієвості.

Друга кінострічка – «Повія», була знята за однойменним романом Панаса Мирного й демонструвала новий зріз культури режисури, у якому превалював глибший психологізм, вища точність художніх характеристик, більша трагічність. У кінополотні чітко окреслювалося драматичне підґрунтя, пов'язане з долею головної героїні – Христі (Л. Гурченко), психологічне вирішення образу якої поставало, насамперед, завдяки створенню самотнього народного типажу – дівчини з бідного селянського прошарку, приречену розважати багату публіку, байдужу до її долі.

### Висновки

Підсумовуючи викладене вище, варто наголосити, що підґрунтям для відображення історичного минулого України й українців для І. Кавалерідзе стала творчість видатного письменника Т. Шевченка, зокрема, його поеми «Гайдамаки», «Сон» та «Кавказ» («Злива», 1929; «Коліїщина», 1931; «Прометей», 1937). Філософія буття українців постала в центрі уваги режисера в екранізаціях народних пісень та класичних оперних творів («Наталка Полтавка» М. Лисенка, 1936; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, 1937), де, не порушуючи основи музичних творів, режисер розкрив їхній гли-

бинний зміст засобами монтажу та яскравим кінематографічним утіленням театральних умовностей. Глибокий психологізм і вищу точність художніх характеристик узагальнених образів українських селян (народних типажів, за своєю стилістикою близьких до довженківських кіногероїв) було представлено І. Кавалерідзе у фільмах «Григорій Сковорода» (1958) та «Повія» (1961).

Вивчення творчої спадщини І. Кавалерідзе в контексті роботи режисера над національною тематикою не може обмежуватися лише цією публікацією і потребує подальшої дослідницької уваги з оприлюдненням здобутих результатів у фахових наукових виданнях з історії українського та світового кіномистецтва.

### Список використаних джерел

- Безклубенко, С. (2001). *Українське кіно: Начерк історії*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Безручко, О. (2009). Мистецькі кіношколи в Україні в 30-х роках ХХ століття. *Українське мистецтвознавство*, 9, 249-255.
- Карась, Г. (2013). Перші екранізації опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського в контексті доби. В Д. Блохин (Ред.), *Україністика в Європі. Німеччина і Україна* (Т. 6, с. 527-538). Мюнхен; Тернопіль: Астон.
- Касян, Л. (2017). Іван Кавалерідзе: домінанти меморіального образу (за аудіовізуальними документами Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного). *Архіви України*, 2, 122-131.
- Мусієнко, О. (2006). Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії кіномистецтва України* (с. 117–164). Київ: Інтертехнологія.
- Образ, В. (2014). Тарас Шевченко та його герої у режисерській творчості Івана Кавалерідзе. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 30, 69-85.
- Образ, В. (2016). Експерименти та пошуки кіномови Іваном Кавалерідзе у своєму першому звуковому фільмі «Коліївщина» (1933). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 35, 31-39.
- Пашченко, А. (2013). Особливості часопростору в історичних фільмах Івана Кавалерідзе. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 5, 188-194.
- Скурагівський, В. (2006). Українське тоталітарне кіно. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії кіномистецтва України* (с. 77-116). Київ: Інтертехнологія.

### References

- Bezklubenko, S. (2001). *Ukrainske kino: Nacherk istorii [Ukrainian Cinema: An Outline of History]*. Kyiv: KNUKiM Publishing [in Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2009). Mystetski kinoshkoly v Ukraini v 30-kh rokakh XX stolittia [Art cinema schools in Ukraine in the 30s of the twentieth century]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo*, 9, 249-255 [in Ukrainian].
- Karas, H. (2013). Pershi ekranizatsii opery "Zaporozhets za Dunaiem" Semena Hulaka-Artemovskoho v konteksti doby [The first film adaptation of the opera "Cossack beyond the Danube" by Semen Hulak-Artemovsky in the context of the times]. In D. Blokhyn (Ed.), *Ukrainistyka v Yevropi. Nimechchyna i Ukraina [Ukrainian Studies in Europe. Germany and Ukraine]* (Vol. 6, pp. 527-538). Munich; Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kasian, L. (2017). Ivan Kavaleryidze: dominanty memorialnoho obrazu (za audiovizualnymy dokumentamy Tsentralnoho derzhavnogo kinofotofonoarkhivu Ukrainy imeni H.S. Pshenychnoho) [Ivan Kavaleryidze: Dominants of the memorial image (according to audiovisual documents of the H.S. Pshenychny Central State Film and Photographic Archive of Ukraine)]. *Arkhivy Ukrainy*, 2, 122-131 [in Ukrainian].
- Musiienko, O. (2006). Ukrainske kino 1930-kh rokiv: po toi bik sotsialistychnoho realizmu [1930s Ukrainian Cinema: Beyond Socialist Realism]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy [Essays on the history of cinema of Ukraine]* (pp. 117-164). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Obraz, V. (2014). Taras Shevchenko ta yoho heroii u rehyserskii tvorchosti Ivana Kavaleryidze [Taras Shevchenko and his characters in Ivan Kavaleryidze's directorial work]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 30, 69-85 [in Ukrainian].
- Obraz, V. (2016). Eksperymenty ta poshuky kinomovy Ivanom Kavaleryidze u svoiemu pershomu zvukovomu filmi "Koliivshchyna" (1933). *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 35, 31-39 [in Ukrainian].
- Pashchenko, A. (2013). Osoblyvosti chasoprostoru v istorychnykh filmakh Ivana Kavaleryidze [Features of time space in Ivan Kavaleryidze's historical films]. *Aktualni problemy mystetskoii praktyky i mystetstvoznnavchoi nauky*, 5, 188-194 [in Ukrainian].

Skurativskiy, V. (2006). Ukrainske totalitarne kino [Ukrainian totalitarian cinema]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy [Essays on the history of cinema in Ukraine]* (pp. 77-116). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 19.09.2019

**ВОССОЗДАНИЕ  
НАЦИОНАЛЬНОГО БЫТИЯ  
УКРАИНЦЕВ В КИНОТВОРЧЕСТВЕ  
ИВАНА КАВАЛЕРИДЗЕ**

Степаненко Екатерина Сергеевна  
*Ассистентка,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина*

Цель статьи – освещение проблемы национального бытия украинцев в режиссерско-постановочном наследии И. Кавалеридзе – авторском кино, созданном в течение 1930–1960-х годов. Методология исследования включает использование таких методов: общеисторический, сравнительно-исторический, аналитический, биографический. Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые отображено хронологию деятельности режиссера, связанную с поиском оригинальных средств киновизуализации исторического прошлого украинцев, в частности, с использованием народных музыкальных произведений, а также их симфонических обработок. Выводы. Основой для отображения исторического прошлого Украины и украинцев для И. Кавалеридзе стало главным образом творчество выдающегося писателя Т. Шевченко, в частности, его поэмы «Гайдамаки», «Сон» и «Кавказ» («Ливень», 1929; «Колиивщина», 1931; «Прометей», 1937). Философия бытия украинцев оказалась в центре внимания режиссера в экранизациях народных песен и классических оперных произведений («Наталка Полтавка» Н. Лысенко, 1936; «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, 1937), где, не нарушая основы музыкальных произведений, режиссер раскрыл их глубинный смысл средствами монтажа и ярким кинематографическим воплощением театральных условностей. Глубокий психологизм и высокую точность художественных характеристик обобщенных образов украинцев (народных типажей, по своей стилистике близких к довшенковским киногероям) было представлено И. Кавалеридзе в фильмах «Григорий Сковорода» (1958) и «Гулящая» (1961, по произведению П. Мирного).

*Ключевые слова:* Иван Кавалеридзе; украинский кинематограф середины XX в.; авангардистское кино; режиссёрский эксперимент

**RECONSTRUCTION  
OF THE NATIONAL REALITY  
OF UKRAINIANS THROUGH THE  
ARTWORK OF IVAN KAVALERIDZE**

Kateryna Stepanenko  
*Assistant,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to highlight the problem of the national reality of Ukrainians through the directing and staging heritage of I. Kavalieridze: independent films, produced during the 1930s and 1960s. The research methodology includes the use of the following methods: historical, comparative-historical, analytical, and biographical. Scientific novelty the study is that it first reproduces the chronology of the director's work related to the search for original means of cinema visualization of the historical past of the Ukrainians, in particular, the use of folk music, as well as their symphonic adaptation. Conclusions. The basis for showing the historical past of Ukraine and the Ukrainians for I. Kavalieridze was above all things the literary works of a leading writer T. Shevchenko. In particular, his poems "The Haydamaks", "A Dream" and "The Caucasus" ("Hard Rain", 1929; "Koliyivshchyna", 1931; "Prometheus", 1937). The philosophy of Ukrainians' reality became the focus of the director in the adaptations of folk songs and classical operas ("Natalka Poltavka" by M. Lysenko, 1936; "Cossack beyond the Danube" by S. Hulak-Artemovsky, 1937), where, without breaking the foundations of pieces of music, the director revealed their deep meaning by the means of editing and the vivid cinematic embodiment of theatrical conventions. I. Kavalieridze in the films "Hryhorii Skovoroda" (1958) and "Poviiia" (The Loose Woman) (1961, based upon the novel by P. Myrny) introduced the rooted psychologism and the high accuracy of the artistic characteristics of the generalized images of Ukrainian peasants (folk types that are stylistically close to the Dovshenko's movie heroes).

*Keywords:* Ivan Kavalieridze; mid-twentieth-century Ukrainian cinema; alternative cinema; directorial experiment

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188610

УДК 792.7:316.77

**АРТ-ПРОСТІР ЕСТРАДИ  
Й ШОУ-БІЗНЕСУ ЯК ФАКТОР  
КОМУНІКАЦІЇ**

Бабченко Яніна Юріївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0003-0759-3577,**e-mail: yanina.bambinos@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Метою статті є визначення мистецьких ознак взаємодії естради та шоу-бізнесу як засобів масової комунікації. Методологію дослідження становлять системний підхід, який дав змогу з'ясувати взаємодію естради й шоу-бізнесу та їхні зв'язки в системі культурного середовища, а також метод компаративного аналізу, використаний для розкриття духовної єдності та національної своєрідності арт-простору естради й шоу-бізнесу в культурно-історичному розвитку суспільства. Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні особливостей процесів взаємодії у видовищній культурі, взаємообумовленості естради й шоу-бізнесу та їхньої поліфункціональної індустрії, орієнтованої на зовнішню і внутрішню комунікативні сфери. Висновки. Естрадне мистецтво в історичному розвитку пройшло кілька етапів: на початку, з ландшафту, воно перейшло до закладів, де невід'ємним складником була гастрономія, яка змінювала смаки в контексті розваги; згодом утворилася вторинна легітимізація – уже відокремлена від гастрономічного складника, яка культивувала певний жанр, що був означений як «легкий»; нарешті, естрада знову почала тяжіти до ландшафту, але це вже став інший, урбанізований ландшафт, не симфонічний. Доведено, що естрада й шоу-бізнес є потужною індустрією, поліфункціональною й орієнтованою на зовнішню і внутрішню комунікативну сферу. Ці сфери, корелюючи й доповнюючи одна одну, є взаємообумовленими. Сучасна естрада – надзвичайно гострий перетин інтенцій, який стає полікультурним, метакультурним, метахудожнім, синтетичним мистецтвом. Естрада, набуваючи комунікативної універсальності та ширшого звучання на універсальній сцені медіапростору, водночас втрачає камерність, персональність, святковість спілкування «тут» і «зараз». Сцена із суто онтологічного феномену помосту перетворюється на комунікативний феномен, стає більш віртуальною, знаковою, орієнтованою на флеш-імідж та ім'я.

*Ключові слова:* естрада; поміст; сцена; шоу-бізнес; артефакт; театр

**Вступ**

Важливим складником життєдіяльності сучасного суспільства є естрада та шоу-бізнес, які суттєво впливають на розвиток культури в цілому (Поплавський, 2001, с. 6). Поняття «шоу-бізнес» з'явилося в середині 1980-х років, замінивши існуюче раніше – «радянська естрада». Розвиваючись як мистецтво святкового дозвілля, естрада завжди тяжіла до незвичайності й різноманітності. Вона поділяється на три групи:

- концертна естрада (раніше вона називалася «дивертисментна»), яка поєднує всі види естрадних концертів;
- театральна естрада (камерні спектаклі, театр мініатюр, театри-кабаре, кафе-театри, масштабні концертні ревію, мюзик-хол з багаточисленним виконавським складом і першокласною технікою);
- святкова естрада (народні гуляння, свята на стадіонах, насичені спортивними й концертними номерами, а також бали, карнавали, маскаради, фестивалі) (Переверзев & Косцов, 2007, с.154-155).

Видовище, як свято, проходить через всю історію естрадного мистецтва, тож можна вести мову про персональність, душевність інтонації, гру, танок, зв'язок зі степом, площею, ярмарками й балаганом. Усе це свідчить про те, що стихія площі, світ публічності, як інституалізоване свято, уходить до мистецтва естради на правах, що нині визначаються як супутній елемент великого свята бачити світ як гру.

Наукова новизна дослідження полягає в розкритті особливостей процесів взаємодії у видовищній культурі, взаємообумовленості естради й шоу-бізнесу та їхньої поліфункціональної індустрії, орієнтованої на зовнішню та внутрішню комунікативні сфери.

Проблема естрадного синтезу мистецтв та шоу-бізнесу як соціокультурного явища досліджувалася М. Поплавським (2001) у роботі «Шоу-бізнес: теорія, історія, практика», де автор розкриває приро-



ду, сутність і специфіку менеджменту цієї сфери діяльності, а також практичної організації управління шоу-бізнесових структур, стратегічного та інноваційного менеджменту цієї галузі мистецтва. В. Зайцев (2006) у праці «Режисура естради та масових видовищ», розкриваючи специфіку режисерської роботи в постановці естрадних концертів і театралізованих видовищ, висвітлив процес підготовки режисера естради та масових видовищ. С. Клітін (2008), досліджуючи історію мистецтва естради XIX–XX ст., зазначає, що, зародившись у далекі часи, естрада мала доволі простий характер, однак поступово стала більш змістовною і різноманітною, зближуючись із витонченим мистецтвом.

Відомий режисер, творець і керівник Московського мюзик-холу та художній керівник Московського театру естради А. Конніков (1980), розповідаючи про творчу практику майстрів радянської та зарубіжної естради, аналізує проблеми індивідуальності естрадного виконавця та розглядає роль режисера-постановника й режисера-організатора. Однак, незважаючи на значний доробок у цій темі, малодослідженими й досі залишаються системні взаємодії естради та шоу-бізнесу.

### Мета і методи дослідження

Метою розвідки є визначення мистецьких ознак взаємодії естради та шоу-бізнесу як засобів масової комунікації.

Методологію дослідження становлять системний підхід, який дав змогу з'ясувати взаємодію естради й шоу-бізнесу та їхні зв'язки в системі культурного середовища, а також метод компаративного аналізу, що використаний для розкриття духовної єдності та національної своєрідності арт-простору естради й шоу-бізнесу в культурно-історичному розвитку суспільства.

### Виклад матеріалу дослідження

Естрадне мистецтво від початку було орієнтоване на видовище й ґрунтувалося на синтезі мистецтв. Його низовий рівень був пов'язаний із пабами й шинками, середній – із кафе-шантанами, високий – із симфонічними оркестрами. Тож гастрономічна реальність почала конкурувати із симфонічною музикою на ландшафті, а «ресторанна» музика, котра супроводжувала трапезу, – конкурувати з музикою оркестрово-симфонічною.

Естрада перейшла з ландшафту до пабів, кафе, ресторанів та інших подібних закладів, де невід'ємним складником була гастрономія, що певною мірою змінювала смаки в контексті розваги. Згодом утворилася вторинна легітимізація естради. Вона була вже відокремленою від гастрономічного складника і культивувала певний жанр, який був чітко означений як «легкий». З часом естрада знову почала тяжіти до ландшафту, але це вже був інший, урбанізований ландшафт, який не міг наблизитися до симфонічних оркестрів. Загалом розвиток естради формувався таким чином, що виникли так звані «підсажені качки» (глядачі шоу починали грати роль людини на ландшафті, людини в природі поза культурними обставинами).

Тоталізація естрадного мистецтва, фактично почалася із Франції, з кафе-шантанів, тобто, кафе, де співають, адже вони були більше орієнтовані на видовище, ніж гастрономічний складник. Отже, відбулася трансформація, коли естрадні інституції стали переходити від ландшафту до «гастрономічних» будинків, а виконавці потрапили в доволі гостру конфронтацію із владою, котра здійснювала суровий контроль збереження монополії королівських драматичних театрів на сценічне мистецтво. Виникає певний стиль буття – естрадність. «Естрадність (як і кінематографічність, театральність, телевізійність) – це своєрідна естетичність, здатність ожити і виявитися у специфічних художніх формах. Естрада є тим світом, де, фігурально висловлюючись, існує свій сонячний спектр, своя атмосфера, а отже, особливий тиск, особлива температура. Естрадність – це, звичайно, певна міра умовності, що піднімає людину над побутом і водночас це звернення до життя, до реальних людей. Естрадність – це не стихійний стан, а своєрідні „змовини” між сценою і залом» (Зайцев, 2006, с.134).

Тим, хто виступав у кафе-шантанах або ставив вистави в кафе, були заборонені будь-які театральні репризи й театральний реквізит. Ці табу існували досить довго. Жінкам-актрисам належало бути у вечірніх сукнях, а чоловікам – у фраках. Та головне – артистам заборонялося щось зображувати, вести діалог із партнерами; не заборонялося лише одне – співати.

Кафе-шантани стали першою локацією виявлення вільнолюбивого народного духу. Монпарнас був на той час околицею Парижа, де вирувала стихія сільської площі, сільських ярмарків. Саме там кафе-шантани ставали відлунням тієї атмосфери, що формувалася на площах ярмарків і мала ши-

рокомасштабний стихійний характер. Щоб його відтворити, здійснювалися пантоміми, акробатичні номери, інтермедії, але вони залишалися під контролем наглядачів від керівних органів театру.

Незабаром усе змінилось. З'являються ресторани-вар'єте, що було найбільш характерним для Великої Британії, де виникали великі промислові центри, а як наслідок – урбанізоване середовище, у якому, знов-таки, зберігалася масовість ярмаркового дійства і створювалося свято, інституалізоване в межах уже накритих помостів. У такий спосіб тут з'являється мюзик-хол під керівництвом Ч. Мортонна, який становив собою велику залу на 700 осіб. Отже, урбанізація і масовість естради здійснила трансформацію естради, яка втратила свою камерність, ландшафтність та набула більшої видовищності, чергування номерів із підвищеною комунікативністю. У 1908 р. виникають такі театри-кабаре, як «Криве дзеркало», «Летюча миша», «Собака, яка мандрує». У цьому зв'язку варто згадати й досвід в Україні 20-х рр. ХХ ст. харківського «ДА» («Дім Актора»), де збиралися поети, художники й актори театрів.

Традиційні видовища різко змінюються: «Відродження видовищних форм у другій половині ХХ століття, як і їх зворотне “погашення” в місцях, – це тенденція першої половини ХХ століття, що виявила проблему, важливу в соціально-екологічному сенсі. В умовах безпрецедентного збільшення чисельності населення міст і анонімності існування, відірваності від традицій великої кількості людей, індивідуальна енергія отримала стимул для вільного розвитку. У той же час відкрив індивідуальних цінностей від колективних як наслідок зміни культур став драматичним, провокуючи появу компенсаторних механізмів. Чим активніше в місті проявлення індивідуального витоку, тим очевидніше виявляє себе потреба в компенсації втрачених колективних цінностей. Оскільки властиві традиційній культурі видовищні форми буття в місті згасають, то в новому середовищі традиційні видовища набувають самостійності. Можна стверджувати, що саме в місті зростає значення їхньої естетичної функції, і це в першу чергу революціонує систему мистецтв, породжуючи нові види мистецтва» (Хренов, 2006, с. 16).

Усе це про те, що естрада інтенсифікується, універсалізується і стає надзвичайно специфікованою, у ній чітко визначаються ролі та прописуються жанри. Отже, естрада стає образом видовища, яке від «легких жанрів» модифікується і трансформується до жанрів напівсимфонічних, напівтеатральних, напівдраматичних, напіврозмовно-експресивних, клубних та ін. І в це, так чи так, починається і завершується співом, як було в кафе-шантанах. Спів стає домінуючим образом естрадного простору; естрада починає синтезувати себе із театром; формуються інституції, котрі пов'язуються із розквітом танцю. Усьому цьому також сприяли усунуті заборони постановки інсценування в естрадному просторі.

Така швидка селекція естради свідчить про те, що жанрові ознаки естради уніфікуються і перетворюються на своєрідний концертний засіб виконання. А з розвитком телебачення ще більше втрачається безпосередній контакт із глядачем. Більше того, у такому односторонньому спілкуванні артист-глядач втрачається головне – безпосередній духовний контакт. Спілкування на телевізійному каналі ускладнюється такими аспектами:

- відео-запис з використання монтажу, що зазвичай руйнує навіть умовне спілкування виконавців з телеглядачами;
- специфічні умови сприймання – удома, де завжди є можливість перервати перегляд передачі або зовсім вимкнути телевізор;
- відсутність великої аудиторії глядачів, необхідної для повноцінного сприймання естрадних творів і створення атмосфери колективного дозвілля, що викликає спільні емоційні реакції, та ін.

Телебачення, зважаючи на можливість саме такого побутового сприймання своїх творчих зусиль, робить усе можливе, щоб подолати егоцентризм глядача, привернути увагу до себе, залучити телеглядача до гри. Для цього потрібно так мало: щоб телеглядач відчув, що він не один – навколо нього щільна рухлива маса людей, яка жестикулює, скандує, рівномірно згасаючи, вибухає.

Телебачення робить вигляд, що адресує свою музику, пісню не йому, телеглядачеві, а комусь іншому (наприклад, тим людям, які оточують актора перед телекамерою, слухають його, спілкуються з ним і вже самі стають частиною естрадного видовища). Емоційний стан публіки на екрані (часом щиро, а часом награно) передається телеглядачеві, а він відчуває себе там, сприймаючи ритм концерту як природний для себе (Зайцев, 2006, с. 135).

У сучасних реаліях, моральна чистота естради часів А. Райкіна та К. Шульженко вимивається. Сьогодні спостерігається підміна іміджу співака іміджем сексуальної спокуси, відбувається гра на межі пристойного й непристойного. Наскільки це вдало, наскільки це є настановою доби, важко ска-

зати, але естрада мімікрує, відходить від мистецьких вимірів культури. Треш-розваги низової культури все частіше несе симбіоз гламуру і треш-культури, який домінує в популярних шоу різного рівня. Естрада як комунікативний феномен виходить на той рівень, котрий невілює її камерність і характерні особливості. Ця комунікація без меж, без рампи, без просценіуму перетворюється на шоу-бізнес як суто ринкову настанову. Відтак виникають такі питання. Чи слід відмовитися від категорії «естрада» як універсальної номінації та замінити її на шоу-бізнес? Або, чи існує певна камерна реальність, певне мистецтво, а шоу-бізнес чи додає до неї більших технологічних можливостей, зокрема економічності, яка вписується в контекст естрадного виконавства і доводить його до імперсонального значення, більше того, «розкручує» акторів естради, робить їх ключовими, знаковими фігурами шоу-бізнесу?

Тих, хто розкручує імена, хто здійснює проекти цієї розкрутки взагалі, як образи презентації естрадних номерів у просторі видовища, зокрема екранного, стали називати продюсерами, тобто керівниками проектів. Ці проекти короткотривалі, але продюсер і є тим, хто керує короткотривалими проектами. Це достатньо складна номінація, і вона пов'язана з тим, що видовище специфікується за різними групами функцій. Так, визначають номінації виконавського продюсера, що є довіреною особою компанії, здійснює фінансовий, організаційний і художній контроль вистави; функціональний продюсер – відповідає за конкретні, творчі й організаційні компоненти, тобто виконує певні функції; асоційований продюсер – бере участь у виробничих планах головного продюсера; лінійний продюсер – відповідає за технологічний процес, найскладніший етап проекту. Окрім того, є таке поняття, як «незалежний продюсер» – на позначення людини, котра без участі компанії створює проекти як режисер-постановник та бере участь у малобюджетних виставах (Переверзев & Косцов, 2007, с. 56-57). Розглядаючи продюсерські номінації, відмітимо, що в шоу-бізнесі визначається кілька реалій (сфер), які характеризують фінансовий, організаційно-правовий, творчо-управлінський блок і піар-блок.

Велике естетичне напруження виникає також навколо поля змагань, виходу на фестивалі, міжнародну арену. Різномовна аудиторія сприймає естрадні екзерсиси та спів різними мовами. Усе це свідчить про те, що поліфонія у її кращому визначенні є самоздійсненням діалогу культур як певне волевиявлення хисту в естраді, що завжди є затребуваним, а шоу-бізнес робить її деталізованою і, більше того, економічно незалежною від цілої низки обставин.

### Висновки

Отже, естрада й шоу-бізнес становлять потужну поліфункціональну індустрію, орієнтовану на зовнішню та внутрішню комунікативні сфери, які, корелюючи і взаємодоповнюючи одна одну, є взаємообумовленими. Сучасна естрада – вельми гострий перетин інтенцій, який стає полікультурним, метакультурним, метахудожнім, синтетичним мистецтвом. Завдяки широкій універсалізації виходу на медійні можливості естрада набуває комунікативної універсальності та перспективи ширшого звучання на універсальній сцені медіа-простору, натомість вона втрачає камерність, персональність, святковість спілкування «тут» і «зараз». Сцена із суто онтологічного феномену помосту перетворюється на комунікативний феномен, від чого стає більш віртуальною, знаковою, орієнтованою на флеш-імідж та ім'я.

### Список використаних джерел

- Акимов, В.В. (1999). *Леонид Утесов*. Москва: Олимп; Аст.
- Василитина, І.А. (1979). *Клавдия Шульженко*. Москва: Искусство.
- Воробьева, Т. (1990). *История ансамбля «Битлз»*. Ленинград: Музыка.
- Зайцев, В.П. (2006). *Режиссура эстрады та масових видовищ* (2-ге вид.). Київ: Дакор.
- Клитин, С. (2008). *История искусства эстрады*. Санкт-Петербург: Издатель Е.С. Алексеева.
- Конников, А. (1980). *Мир эстрады*. Москва: Искусство.
- Переверзев, М.П., & Косцов, Т.В. (2007). *Менеджмент в сфере культуры и искусства*. Москва: ИНФРА-М.
- Поплавський, М. (2001). *Шоу-бізнес: теорія, історія, практика*. Київ.
- Сапожнік, О.В. (2003). *Антологія української популярної естрадної музики* (Ч. 1). Київ: ДАКККіМ.
- Тормахова, В.М. (2007). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*. (Автореферат кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ.
- Хренов, Н.А. (2006). *Зрелища в епоху востання масс*. Москва: Наука.

## References

- Akimov, V.V. (1999). *Leonid Utesov*. Moscow: Olimp; Ast [in Russian].
- Khrenov, N.A. (2006). *Zrelishcha v epokhu vosstaniia mass [Shows in the era of revolt of the masses]*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Klitin, S. (2008). *Istoriia iskusstva estrady [Variety Show Art History]*. St. Petersburg: Publisher E.S. Alekseeva [in Russian].
- Konnikov, A. (1980). *Mir estrady [Variety show world]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Pereverzev, M.P., & Kostcov, T.V. (2007). *Menedzhment v sfere kultury i iskusstva [Management in the field of culture and art]*. Moscow: INFRA-M [in Russian].
- Poplavskiy, M. (2001). *Shou-biznes: teoriia, istoriia, praktyka [Show business: theory, history, practice]*. Kyiv [in Ukrainian].
- Sapozhnik, O.V. (2003). *Antolohiia ukrainskoi populiarnoi estradnoi muzyky [Anthology of Ukrainian Pop Music] (Pt. 1)*. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
- Tormakhova, V.M. (2007). *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez [Ukrainian variety music and folklore: interpenetration and synthesis]*. (Abstract of PhD Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
- Vasilitina, I.A. (1979). *Klavdiia Shulzhenko*. Moscow: Iskusstvo [in Ukrainian].
- Vorobeva, T. (1990). *Istoriia ansambliia "Bitlz" [The Beatles Ensemble History]*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Zaitsev, V.P. (2006). *Rezhysura estrady ta masovykh vydovyshch [Directing variety shows and mass spectacles] (2nd ed.)*. Kyiv: Dakor [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 06.12.2019

**АРТ-ПРОСТРАНСТВО ЭСТРАДЫ  
И ШОУ-БИЗНЕСА КАК ФАКТОР  
КОММУНИКАЦИИ**

Бабченко Янина Юрьевна  
Аспирантка,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина

Целью статьи является определение художественных признаков взаимодействия эстрады и шоу-бизнеса как средств массовой коммуникации. Методологию исследования составляют системный подход, который позволил выяснить взаимодействие эстрады и шоу-бизнеса и их связи в системе культурной среды, а также метод сравнительного анализа, использованный для раскрытия духовного единства и национального своеобразия арт-пространства эстрады и шоу-бизнеса в культурно-историческом развитии общества. Научная новизна исследования заключается в освещении особенностей процессов взаимодействия в зрелищной культуре, взаимообусловленности эстрады и шоу-бизнеса и их полифункциональной индустрии, ориентированной на внешнюю и внутреннюю коммуникативные сферы. Выводы. Эстрадное искусство в историческом развитии прошло несколько этапов: вначале, с ландшафта, оно перешло к заведениям, где неотъемлемой составляющей была гастрономия, которая меняла вкусы в контексте развлечения; затем образовалась вторичная легитимизация – уже отделена от гастрономической составляющей и культивировавшая определенный жанр, который был обозначен как «легкий»; и наконец, эстрада снова начала тяготеть к первичному ландшафту, но это уже был другой, урбанизированный ландшафт, не симфонический. Доказано, что эстрада и шоу-бизнес являются мощной индустрией, полифункциональной и ориентированной на внешнее и внутреннее коммуникативное пространство. Эти пространства, коррелируя и взаимодополняя друг друга, становятся взаимообусловленными. Современная эстрада – это чрезвычайно острое пересечение интенций, которое становится поликультурным, метакультурным, метахудожественным, синтетическим искусством. Эстрада, приобретая коммуникативную универсальность и более широкое звучание на универсальной сцене медиа-пространства, в то же время теряет камерность, персональность, праздничность общения «здесь» и «сейчас». Сцена из чисто онтологического феномена помоста превращается в коммуникативный феномен, становится более виртуальной, знаковой, ориентированной на флэш-имидж и имя.

*Ключевые слова:* эстрада; подмостки; сцена; шоу-бизнес; артефакт; театр



**ART SPACE OF VARIETY SHOW  
AND SHOW BIZ AS A FACTOR  
OF COMMUNICATION**

Yanyna Babchenko

*PhD student,**Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the artistic signs of the interaction of variety show and show biz as a means of mass communication. The research methodology consists of a systematic approach, which made it possible to find out the interaction between variety show and show biz and their relationship in the cultural environment system, as well as method of comparative analysis used to reveal the spiritual unity and national identity of variety show and show biz art space in cultural and historical development of society. The scientific novelty of the study is to highlight the features of the processes of interaction in a performing culture, the interdependence of variety show and show biz and their multifunctional industry, focused on the external and internal communicative spheres. Conclusions. Variety show art stepped over several stages in historical development: first, from the landscape to premises where gastronomy was an integral component, which had been changing tastes in the context of entertainment; then secondary legitimization took shape – it was already separated from the gastronomic component and cultivated a certain genre, which was designated as “light”; and finally, variety show began to tend towards the original landscape again, but it was already another, urbanized landscape, not symphonic one. It is proved variety show and show biz are a powerful industry, multifunctional and focused on the external and internal communication space. These spaces, correlating and complementing each other, become interdependent. The contemporary variety show is an extremely sharp intersection of intentions, which becomes multicultural, meta cultural, meta-art, and synthetic art. The variety show, acquiring communicative versatility and wider sound on the universal stage of the media space, at the same time loses its intimacy, personality, and festivity of communication “here” and “now”. A scene from a purely ontological phenomenon of the platform turns into a communicative phenomenon becomes virtual, symbolic, focused on flash image and name.

*Keywords:* variety show; scaffolds; stage; show biz; artefact; theatre

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188620

УДК 792.028

**ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ  
СИСТЕМИ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО**

Барнич Михайло Михайлович  
Кандидат мистецтвознавства, професор,  
ORCID: 0000-0003-2482-5202,  
e-mail: mngm@ua.fm,  
Київський національний університет  
культури і мистецтва,  
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – виявити проблемні аспекти системи К. Станіславського, на основі якої освоюють фахову майстерність актори театру й кіно. Методологія дослідження. Основними в проведенні дослідження стали аналітичний та логічний підходи до осмислення основних прийомів психотехніки актора театру й кіно за системою К. Станіславського. Застосовано порівняльний аналіз життя актора в ролі та життя звичайної людини. Основою порівняння обрано аспект діяльності актора як митця. Наукова новизна. Здійснено аналітичну «ревізію» основних засад системи Станіславського, на підставі яких освоюють фахову майстерність актори театру й кіно. З'ясовано, що прийоми, застосовувані акторами для відтворення життя в ролі, недостатньо ефективні, бо помилково запозичені К. Станіславським із життєвого досвіду людини. Виявлено історичні причини такого запозичення та недоліки прийомів психотехніки. Вказуються шляхи вдосконалення майстерності актора. Висновки. Внутрішнє життя актора в ролі відрізняється від життя звичайної людини. Схожість між тим та іншим життям тільки зовнішня. Виявлено розбіжності між підходом до створення стану переживання в ролі за системою К. Станіславського та методом М. Чехова, який наполягав на відмінній від життя природі почуття й переживання актора. На механізм збудження акторського переживання в ролі, окрім іншого, найбільше впливає майстерність удавання актором зовнішнього життя персонажа. Однак про таку майстерність у системі К. Станіславського не йдеться, натомість розглядається тільки внутрішнє життя людини, на основі аналізу якого винайдені прийоми. У цьому й полягає найбільша помилка К. Станіславського.

*Ключові слова:* система Станіславського; внутрішній монолог актора; акторська уява; сценічна дія; віра в запропоновані обставини; відчуття правди в ролі; зосередження актора

**Вступ**

Питання про те, чи дійсно акторові необхідно достеменно так існувати в ролі, як указує К. Станіславський, щоб домогтися стану переживання, залишається до сьогодні спірним. Бо ж недаремно цій проблемі присвячені наступні, після К. Станіславського, дослідження відомих мистецтвознавців та дослідників акторського мистецтва. Особливо зацікавлює розбіжність у підході до створення стану переживання в ролі за системою К. Станіславського та методом М. Чехова. Зокрема, М. Чехов наполягав на відмінній від життя природі почуття й переживання актора. Ще раніше на особливу природу акторського почуття вказував П. Якобсон (1936) та Л. Виготський (1998). Актуальність означеної проблеми постає із тотального використання у вітчизняних акторських школах методу К. Станіславського. Утім, у цій «системі» від самого початку її впровадження в навчальний процес акторів спостерігаються неточності та недоліки. Тому й виникає потреба у з'ясуванні проблемних аспектів методу К. Станіславського.

Наукова новизна. Здійснено аналітичну «ревізію» основних засад системи К. Станіславського, на підставі яких освоюють фахову майстерність актори театру й кіно. З'ясовано, що прийоми, застосовувані акторами для створення життя в ролі, недостатньо ефективні, бо помилково запозичені К. Станіславським із життєвого досвіду людини. Виявлено історичні причини такого запозичення та вказані недоліки цих прийомів психотехніки. Вказано шляхи вдосконалення майстерності актора.

Проблемі способу існування актора в ролі присвячені праці польських театральних діячів Є. Гротовського (1999) та Е. Барби (2001), які запропонували інший підхід до акторської гри. Американські теоретики та практики акторської майстерності Лі Страсберг (Strasberg, 1987), Стелла Адлер й Ута Хаген у своїх роботах, навпаки, поглиблюють та вдосконалюють метод К. Станіславського. Ок-

ремії підхід до виховання актора спостерігається в працях сучасних російських дослідників акторського мистецтва Л. Грачової (2003) та Н. Рождественської (2003). Російський режисер-новатор Е. Бутенко (2007) також піддає сумніву «систему Станіславського» та обґрунтовує й розвиває метод М. Чехова.

### Мета статті

Мета статті полягає у виявленні проблемних аспектів системи Станіславського, на основі якої освоюють фахову майстерність актори театру й кіно.

### Виклад матеріалу дослідження

#### *Про гру в уяві та гру публічну*

Очевидно і відомо всім акторам, особливо молодим, що, працюючи над роллю в думках та уяві (коли грають наодинці), вони без особливих мук потрапляють у роль, відчують страждання чи радість персонажа. Так само очевидним є те, що, коли настає момент публічної творчості, чомусь не утворюється те, що вони пережили в уяві, принаймні, м'яко кажучи, не завжди. І не допомагають ні налаштування, ні відомі прийоми. І справа не в тому, що актор недостатньо вірить у запропоновані обставини, не залучає увагу, уяву, не бачить, не чує та ін. Справа в тому, що тут спрацьовує психологічний чинник – фактор публічної творчості, який не діє в уяві, у цій «герметичній» творчості. Власне, творчість за публічних умов сковує природу актора. Адже ніхто в уяві не намагається зумисне забути про публіку, забути про те, що перед ним не персонаж, а колега по ролі, забути про те, що життя в ролі – це все ж таки гра тощо. Та й чи правильно налаштувати себе на те, щоб забути це все чи сподіватися на те, що воно само собою забудеться за допомогою тих самих відомих прийомів, які служать акторові, аби захопитися виконуваним? З огляду на досвід автора, жоден з названих елементів не забувається під час гри, природа все одно закута, оскільки не з'являється той творчий стан, котрий був в уяві, де природа вільно відгукувалась на те, що подумки творилося. Очевидно, тут щось порушено, щось неправильно.

Недоліки системи Станіславського в цьому контексті полягають в тому, що через брак необхідних прийомів у ній актор змушений абстрагуватися від публіки, фактора усвідомлення гри, очевидності колеги, а не персонажа тощо. Для того, щоб повернутися обличчям і, навпаки, залучити до творчого процесу названі аспекти акторської гри, потрібне більш ґрунтовне дослідження діяльності актора в ролі.

#### *Дія*

Коли актор-початківець намагається діяти в запропонованих обставинах персонажа так, як він би діяв у подібних життєвих ситуаціях, то це означає, що він прагне перейняти з життя психоемоційний стан під час такої дії, тобто створити її дух у власній особі. Але чи можливо це? Найперше – подібна дія у житті, на відміну від акторської, немає в собі елементу (домішку) демонстрації комусь третьому того, що ти робиш. У голові людини (її мозку) на той момент також немає такого стримуючого елементу, як усвідомлення її несправжності, тобто її ігрового походження. Натомість акторська дія як і «почуття регулюється інтелектом при повному збереженні самовладання» (Натадзе, 1972, с. 115). Це тільки два наявні компоненти, котрі свідчать про те, що наповнення (вміст) акторської дії в ролі відрізняється від такої самої життєвої. Такі наповнення акторської дії неможливо прибрати чи забути. Цього достатньо для того, аби зрозуміти, що життєва дія не така, як акторська. Дія в житті пронизує людину з такою силою (беремо граничні випадки конфлікту), що її психоемоційна система та організм потрапляють у стресовий стан, з якого людина тривалий час не може вийти, отямитися. Найбільше цей стан позначається на природі – системі кровообігу, серцебитті, диханні та голосі; зовні – на рухах і спотвореній міміці. Маючи життєвий досвід таких станів, актор мимовільно намагається перенести їх на роль під час відповідної дії. Безумовно, він не досягне цього стану в ролі і наразиться на «награвання» і невдачу. Награвання (підробка та удавання дії чи почуття) насамперед походить не від неможливості досягти відповідного стану такої дії, як у житті, а через те, що актор мимоволі намагається відтворити те, що запам'ятав під час відповідної дії в житті. А запам'ятав він рухи – як це робив і стан свого організму – загальну його збудженість.

Адже в житті рух є наслідком внутрішнього збудження – переживання, почуття, бажання та ін. В актора, навпаки, – збудження є наслідком руху. Тому підхід до відтворення поведінки і дій персонажа під час гри має здійснюватися не тільки з огляду на логіку дій, а й зважаючи на послідовність утворення акторського почуття. Наприклад: у той час, коли ми в житті не ставимо собі глобальних завдань і по-казуємо іншим, як поводить певний персонаж, ми точно потрапляємо в «роль». Коли придивитися

також до режисера, який намагається продемонструвати акторам їхнього персонажа (деякі режисери іноді так роблять – показують), то можна переконалися, як швидко через такий показ режисер входить у роль.

У вище зазначеному також убачаємо проблеми системи Станіславського. Отже, привчати й примушувати актора-початківця пригадувати, як він діяв у відповідних життєвих обставинах, або спробувати уявити, як би він діяв за цих обставин, та перенести це в реальність, без урахування послідовності створення акторського почуття в ролі, штовхає цього актора на руйнівний шлях його таланту, на награвання.

#### *Віра та відчуття правди*

Коли актор намагається змусити себе вірити в те, що робить у ролі, це означає, що, переймаючи подібну життєву дію, він хоче повірити в її справжність. Тобто хоче знехтувати, примусити себе забути принаймні про ці два вже згаданих наповнення, які має його дія (її демонстративність та ігрове походження). Але це неможливо. Де ж тут візьметься відчуття правди? Особливо так званий прийом «віри» стосується зовнішніх об'єктів, тобто коли актор намагається повірити в колегу по ролі як у персонажа, у бутафорський предмет, як у те, що він означає, та ін. Адже природа акторського почуття є співчуттям (співпереживанням) виконуваному персонажу, на чому наголошував М. Чехов: «Актор на сцені страждає, плаче, радіє та сміється і разом з тим *особисто* залишається вільним від цих переживань» (Чехов, 1986, с. 155). Тому справа не в зовнішніх об'єктах – віри в них як у справжні, а в тому, що робить виконуваний персонаж. Не в хустинці Дездемони справа, а в тому, як піднімає цю хустинку актор-Отелло. І тут теж – не віра актора у власні дії як справжні, а майстерне виконання цих рухів. Тому спрямовувати актора на витрату зусиль у так звану «віру» означає перекрити йому шлях до вірного існування в ролі.

Як бачимо, цей аспект теж є проблемним у системі Станіславського.

#### *Зосередження в ролі*

Контроль самопочуття під час гри – це здатність актора оцінити, що на дану мить відбувається з ним у ролі. Тобто актор повинен уміти визначати, чи зосереджений він на тому, про що йдеться під час ігрового дійства, чи мислить згідно з цим і чи дійсно діє, а отже, чи живе в ролі. Відправною точкою створення цього життя в ролі є вміння налаштувати власне зосередження. Адже і мислення, і дія похідні від зосередження. Тобто де зосередження – там мислення і, відповідно, дія. Але ні зосередження, ні мислення, ні дію неможливо відчутти. Відчутні лише емоційні збудження, котрі виникають як наслідок цих актів.

Традиційна школа начебто намагається «розвивати» в акторів-початківців здатність зосереджуватися на необхідному об'єкті уваги. Вправи полягають у тому, що актор навчається спрямовувати та утримувати зосередження на об'єкті необхідної уваги. Та якщо під час самих вправ це завдання виконується, то протягом гри є багато інших чинників, котрі мимовільно переключають зосередження на інші об'єкти або гальмують його, і тоді актор «випадає» з ролі. Таким чинником збою зосередження в ролі може бути будь-яка думка, що мимоволі «вкрадається» у свідомість актора за публічних умов гри. Окрім цієї перешкоди, є ще й багато інших, на яких не варто детально зупинятися.

Зосередження розвинути неможливо, оскільки воно не є вольовим актом ні людини в житті, ні актора в ролі. Зосередження є станом свідомості, який невідчутний та утворюється разом з мисленням і дією людини. Тому вивчати потрібно особливості цього стану, а саме: яким чином створюється стан зосередження.

Як засвідчує практика, досконале управління в ролі власним зосередженням можливе. Але передусім через спеціальні вправи та спостереження треба вивчити особливості цього стану. Пізнання та освоєння стану зосередження свідомості звільняє актора від необхідності застосування так званої «віри в обставини» й зумисного використання уяви під час гри, оскільки ці та інші прийоми, власне, і мали б запускати процес зосередження та мислення, тобто те, що називається переживанням.

#### *Внутрішній монолог та уява: де і коли вони застосовуються в акторській творчості*

Зазвичай ми звикли, що мислення – це вербальний процес, тобто коли людина наодинці, то її думки оформлюються словами. Начебто дійсно так. Коли хтось вранці п'є каву на балконі, то він не думає про цю дію, а розмірковує про щось своє – іноді промайне думка про те, яка смачна кава, або щось інше. А ще мислення збуджується через уяву, тобто з уяви виринають якісь спогади без слів або одночасно зі словами, або поперемінно. Складно, навіть неможливо, зафіксувати мить, коли люди наодинці не думають взагалі.

Однією з помилок актора, який орієнтується на систему Станіславського є намагання «вклинити» в ігровий процес дії потік думок, як то буває в житті, тобто вербалізувати хід мислення словами або, інакше кажучи, застосувати для збудження почуття в ролі уяву і «внутрішній монолог». Так, дійсно,



коли б герой пив на балконі каву і думав про щось своє та ще й таке, від чого йому було б тяжко на душі, то процес його мислення таки відбувався б через уяву і через слова, тобто думки. Але це в житті так відбувається, а також під час роботи над роллю. Тобто внутрішній монолог та уява застосовуються тоді, коли актор самостійно працює над роллю.

Чому ми вважаємо, що процес мислення та уяви необхідно вилучити з публічного виконання ролі? Коли людина наодинці, то всі внутрішні монологи та уявлення адресовані їй самій; вона – єдиний учасник внутрішнього життя. У публічному процесі те, що адресувалося акторові раніше під час праці над роллю, адресується глядачеві.

У ролі без тексту спрацьовує не процес мислення, а процес сприйняття. Коли людина щось сприймає, то вона не думає словами, не уявляє і не аналізує зумисне, а просто сприймає – бачить і чує. Мислення в цей момент не втрачається, воно здійснюється, але поглинене сприйняттям. Власне, цей невловимий і невідчутний процес мислення спрацьовує та використовується актором у ролі.

Постає питання, куди ж зникають два інші акти мислення, що збуджуються думками та уявою? Ці процеси якраз проявляються у відтворенні рухів персонажа. Тобто у рухах того самого «персонажа з кавою», який про щось тяжко для душі думає – у поворотах голови, застиглих паузах, зітханнях, виразі міміки й ін. Актор демонструє глядачеві таку собі зовнішню рухову витяжку, раніше осмисленого й пережитого в думках та уяві дійового акту персонажа. Тоді через майстерне відтворення цих рухів задіюється емоційна пам'ять раніше пережитого в думках та уяві. Ці творчі процеси теж упущені в системі Станіславського.

*Актор чи «психоклон»?*

Психологія існування та діяльності людини у звичайному житті відрізняється від психології існування та діяльності актора в ролі. За життєвою психологією можна тільки аналізувати діяльність персонажа – його дії, вчинки, завдання, його почуття під час дій, характер, досліджувати його поведінку тощо. Але під час гри в ролі в жодному разі не можна переймати та використовувати як прийоми психологічні аспекти діяльності звичайної людини. Це значить, що міркування (як би я діяв, куди б і на кого була спрямована моя дія, коли б я був в обставинах персонажа, що б я думав при цьому, що б оцінював, де була б моя увага, якими були б мої бажання, завдання, мета, переживання, а тим паче – намагатися вірити в ці обставини, як у власні) є неправильним і не тим способом, через який твориться життя, дія та переживання в ролі.

Таке «психоклонування», або «психонаслідування», немає нічого спільного з мистецтвом актора – ні із грою, ні тим більше із психотехнікою, тому й не може бути орієнтиром для актора. Воно нівелює сам принцип гри.

Згадаймо часи театру К. Станіславського й театру до нього. Як актори «страшно» та перебільшено вдавали, тобто, висловлюючись сучасною мовою, – награвали. «Приземлення» їх до реалістичного життя в ролі й спонукало К. Станіславського вдатися до психології діяльності людини: «Справа в тому, що театр збирає під своєю кривлею багатьох творців із галузі літератури, малярства, музики, пластичних мистецтв. Серед них наше – акторське – є найвідсталішим, тим, яке немає міцних, випрацюваних основ. Ось чому ми частіше виявляємося позаду, у хвості, у прислугуванні нашим співтворцям вистави» (Станіславський, 1954, с. 449). Чи кращою стала тодішня гра? Безумовно. Але тільки з погляду наближення до зовнішнього відтворення життя людини – актори припинили перебільшено вдавати. З точки ж зору створення життя, переживання в ролі чи почуття акторська гра стала, очевидно, що неточною, бо ж чому тоді з'явився М. Чехов та інші, які дотепер шукають нових прийомів?

К. Станіславський, з одного боку, започаткував принципи та основи зовнішньої частини гри, які й досі актуальні, особливо в кіно, а з іншого боку – необережним і дилетантським насадженням принципу існування актора в ролі як «психоклона» персонажа спрямував акторське мистецтво у провалля, у пастку руйнування та загибелі акторського таланту. Зрештою, режисерові можна пробачити, бо він неодноразово попереджав, що акторська техніка перебуває в зародковому стані і він не впевнений у тому шляху, який запропонував. Важко пробачити послідовникам, які не звернули увагу на це попередження і зробили із системи Станіславського «Біблію» для виховання актора.

Треба бути не дуже далекоглядним, аби поставити запитання: а хіба актори, починаючи з античного театру і до «системи», теж ішли шляхом «психоклона»? Якби так, то ці спогади теж були б зафіксовані в того самого Платона чи в трактатах Д. Дідро й ін., адже вони, як і сам К. Станіславський, помітили, що в актора з'являються почуття згідно з тим, що він, нехай навіть перебільшено, але зовнішньо відтворює.

Також згадаймо, яку велику увагу в театрі К. Станіславського приділялося зовнішнім ознакам персонажа – через грим, костюм, характерні зовнішні ознаки тощо, тобто через те, що називається маскою.

Адже й інші прийоми того самого К. Станіславського (1953) стосуються зовнішніх характерних ознак персонажа – особливостей його загальної мовної та мімічної поведінки, осанки тіла, тілесних ознак чи вад та ін. (с. 411-435), які також указують на зовнішнє маскування актора в ролі.

То хіба ж не тут ховається відповідь, звідки в актора з'являється відчуття себе іншою людиною, звідки походить акторське співчуття цій іншій людині? Адже очевидно, що і сам К. Станіславський, багато працюючи над зовнішніми ознаками ролі, потрапляв через їх відтворення в роль. При цьому описував помилково зовсім інші причини – ті, які застосовував до аналізу ролі, а не до її виконання. Очевидним є й те, що ті психологічні аспекти діяльності людини у звичайному житті, які також впровадив у роботу актора К. Станіславський (і в цьому його велика заслуга), стосуються тільки аналізу ролі, але не її виконання.

Актор не може не жити, не мислити й не діяти в ролі, як і будь-яка людина не може не жити, не мислити й не діяти, щоб вона не робила. Та якщо акторові поставити завдання жити, мислити й діяти, як у житті, то він ніколи не виконає цього завдання.

*Є два типи емоційного переживання актора в ролі і два типи акторської гри*

Перший тип переживання доступніший, бо дотичний і близький до того переживання, яке охоплює людину в житті. Це сильне збудження організму – таке, наче тебе несподівано образили. І потрібен час, аби вивести себе із цього збудження! Бо ним паралізована вся природа – організм, серцево-судинна й нервова системи, а відтак – дихання, голос, міміка, рухи. Бо це гіперактивний стан, у якому, крім іншого, найбільше заковується голос і скорочуються м'язи, особливо обличчя. Цей стан активується також під час незначного конфлікту та неглибокого переживання. Проте непрофесійним оком зовнішні зміни вкрай важко помітити. Таке емоційне переживання знайоме кожній людині, зокрема й акторам. Бо, один раз відчувши такий стан у ролі, актор спокушається ще раз досягти такого відчуття і почуття. І так все життя... І все життя актор не розуміє і не знає, що він ганяється за хибним станом. Більше того, його хвалять за це. Адже він «створив» і відчув у ролі почуття, емоцію. Хвалять ті, хто не розуміється на тонкощах акторської гри, а тим паче – на почуттях. І таких акторів переважна більшість. У цьому зв'язку актуальною є думка: «Ці переживання, осмислені як практичні додатки до виховання актора <...> залишаються ще непроясненими як наукові. Проблема сценічних переживань <...> залишається науково не розкритою» (Якобсон, 1936, с. 26).

Є й інший тип акторів: їх мало, але всі вони відомі майстри акторського мистецтва; їхня віртуозна гра відрізняється від гри інших акторів, яких більшість, бо вони існують і творять по-іншому. Тип їхнього емоційного переживання інший – такий, у якому не паралізується природа, не заковується голос і не скорочуються м'язи обличчя, яким би глибоким не було переживання в ролі. Вони щомиті творять власною природою, вона – їхній інструмент, який ніколи не може виходити з-під управління. І як би не намагалися інші актори, та вони ніколи не наздоженуть їх і не зрівняються з їхнім талантом. Поки не усвідомлять, що не так творять, не так існують і не так живуть у ролі, а відтак – не почнуть щось робити із собою і своєю грою.

К. Станіславський із добрих намірів так заплутав й ускладнив техніку драматичних переживань актора, що тепер доводиться її спрощувати. Це сталося, напевно, тому, що тодішні актори зростали на перебільшеному удаванні виконуваного персонажа і треба було якимось чином наблизити їх до того, що називається переживанням. Удавання як таке, що присутнє в акторській майстерності, і як слово-паразит взагалі тоді ігнорувалося. Але це зовнішнє удавання, про яке ніхто не сміє висловлюватися, явно експлуатується до сьогодні в комедійному жанрі та на естраді. І не важко здогадатися, чому. Там відсутні драматичні переживання. Тому, навіть не маючи акторської освіти, але володіючи вродженим почуттям гумору, популярні учасники гумористичних телевізійних програм легко, природно й майстерно кепкують над своїми героями. Те саме стосується й акторів, коли вони грають у комедійних ролях та казках. Гадаю, що ніхто не користується «системою» в цих жанрах. Тут вам і обман, і імітування, й удавання. Але ж суть гри одна – що комедійної, що драматичної. То чому там, у комедійній ролі, рухи, міміка, голос, мовлення актора не закуті, вільні, через які, власне, й відбувається перевірення в іншу людину, а в драматичній ролі кардинально змінюється підхід до гри? Адже саме життя людини не ділиться на два способи, де психіка функціонує за іншими законами – спосіб веселий і спосіб сумний. Якщо б ми мали в житті такі перемикачі, які формують інші способи, тоді б було зрозуміло: «Ага, тут треба акторові таким чином виконувати роль – наче смішна людина, а тут таким – наче серйозна і сумна. Тут я просто показую і демонструю, обманною, удаю, імітую зовнішні ознаки смішної людини і завдяки цьому маю відчуття органіки, правди, дії та ін., а тут ні – тут я не показую і не демонструю, не обманною, не удаю, тут я живу в іншій людині, я клон. Тут я ігнорую глядачем, тут я «шаман», абстрагу-

юся від усього й усіх і впадаю в «транс». Давно зрозуміло, що переживання звичайної людини в житті відрізняються від переживань людини, яка показує, демонструє та грає роль іншої людини. Це теж драматичні переживання, але не такі. Тут справа в техніці демонстрації, відтворення, імітування, удавання.

### Висновки

Підсумовуючи, варто зазначити, що акторське внутрішнє життя в ролі відрізняється від такого ж життя звичайної людини. Схожість між тим і іншим життям тільки зовнішня. На механізм збудження акторського переживання в ролі, окрім іншого, найбільше впливає майстерність удавання актором зовнішнього життя персонажа. Однак про таку майстерність у системі Станіславського не йдеться, натомість розглядається тільки внутрішнє життя людини, на основі аналізу якого винайдені прийоми. У цьому й полягає найбільша помилка К. Станіславського.

Перспективи подальшого осмислення означеної теми вбачаємо в дослідженні естетичних аспектів акторського переживання в ролі та особливостей творчої діяльності актора.

### Список використаних джерел

- Барба, Е. (2001). *Паперове каное: Путівник по театральній антропології*. (М. Шкарабан, пер.). Львів: Літопис.
- Бутенко, Э. (2007). *Сценическое перевоплощение. Теория и практика* (3-е изд.). Москва: Всероссийский центр художественного творчества.
- Выготский, Л.С. (1998). *Психология искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Грачева, Л.В. (2003). *Актерский тренинг: Теория и практика*. Санкт-Петербург: Речь.
- Гротовський, С. (1999). *Театр, ритуал, перформер*. Львів: Мистецтво театру.
- Натадзе, Р.Г. (1972). *Воображение как фактор поведения*. Тбилиси: Мецниереба.
- Рождественская, Н.В. (2003). *Место современных психотехник в профессиональном обучении актера*. Санкт-Петербург: СПбГАТИ.
- Станіславський, К.С. (1953). *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво.
- Станіславський, К.С. (1954). *Собрание сочинений* (Т. 1). Москва: Искусство.
- Чехов, М. (1986). *Литературное наследие* (Т. 2). Москва: Искусство.
- Якобсон, П.М. (1936). *Психология сценических чувств актера*. Москва: Художественная литература.
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown and Company.

### References

- Barba, E. (2001). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. (M. Shkaraban, Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Butenko, E. (2007). *Stenicheskoe perevoploshchenie. Teoriia i praktika [Stage reincarnation. Theory and practice]* (3rd ed.). Moscow: Vserossiiskii tcentr khudozhestvennogo tvorchestva [in Russian].
- Chekhov, M. (1986). *Literaturnoe nasledie [Literary heritage]*. (Vol. 2). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Gracheva, L.V. (2003). *Akterskii trening: teoriia i praktika [Acting Training: Theory and Practice]*. St. Petersburg: Rech [in Russian].
- Hrotovskiy, Ye. (1999). *Teatr, rytual, performer [Theater, ritual, performer]*. Lviv: Mystetstvo teatru [in Ukrainian].
- Iakobson, P.M. (1936). *Psikhologiiia stsenicheskikh chuvstv aktera [Psychology of stage feelings of the actor]*. Moscow: Khudozhestvennaia literature [in Russian].
- Natadze, R.G. (1972). *Voobrazhenie kak faktor povedeniia [Imagination as a factor of behavior]*. Tbilisi: Metcniereba [in Russian].
- Rozhdestvenskaia, N.V. (2003). *Mesto sovremennykh psikhotehnik v professionalnom obuchenii aktera [The place of modern psychotechnics in the professional training of an actor]*. St. Petersburg: SPbGATI [in Russian].
- Stanislavsky, K.S. (1953). *Robota aktora nad soboiu [The work of the actor over himself]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stanislavsky, K.S. (1954). *Sobranie sochinenii [Collected works]*. (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown and Company.
- Vygotskii, L.S. (1998). *Psikhologiiia iskusstva [Psychology of art]*. Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 18.09.2019

**ПРОБЛЕМНЫЕ АСПЕКТЫ  
СИСТЕМЫ К. СТАНИСЛАВСКОГО**

Барныч Михаил Михайлович  
*Кандидат искусствоведения, профессор,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина*

Цель исследования заключается в выявлении проблемных аспектов системы Станиславского, на основе которой осваивают профессиональное мастерство актеры театра и кино. Методология исследования заключается в применении аналитического и логического подходов к осмыслению основных приемов психотехники актера театра и кино за системой К. Станиславского. В исследовании применены сравнительный анализ жизни актера в роли и жизни обычного человека. Основой такого сравнения выбрано aspect деятельности актера как деятеля искусства. Научная новизна. Осуществлено аналитическую «ревизию» основных принципов системы Станиславского, на основании которых осваивают профессиональное мастерство актеры театра и кино. Установлено, что приемы, которые применяют актеры для создания жизни в роли, недостаточно эффективны, так как ошибочно взяты К. Станиславским из жизненного опыта человека. Обнаружено исторические причины такого заимствования и недостатки этих приемов психотехники. Указываются пути совершенствования мастерства актера. Выводы. Внутренняя жизнь актера в роли отличается от такой же жизни обычного человека. Сходство между той и другой жизнью только внешнее. Существуют разногласия между подходом к созданию состояния переживания в роли за системой К. Станиславского и методом М. Чехова, который настаивал на отличной от жизни природе чувства и переживания актера. На механизм возбуждения актерского переживания в роли, помимо прочего, больше всего влияет мастерство представления актером внешней жизни персонажа. Однако о таком мастерстве в системе К. Станиславского не идет речь, зато рассматривается только внутренняя жизнь человека, на основе анализа которой изобретены приемы. В этом и заключается самая большая ошибка К. Станиславского.

*Ключевые слова:* система Станиславского; внутренний монолог актера; актерское воображение; сценическое действие; вера в предлагаемые обстоятельства; чувство правды в роли; сосредоточение актера

**THE STANISLAVSKY SYSTEM'S  
AREAS OF CONCERN**

Mychailo Barnych  
*PhD in Art History, Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to identify the areas of concern of the Stanislavsky system, upon which the actors of the theatre and cinema master their professional skills. The research methodology is to apply analytical and logical approaches to understanding the basic techniques of psychotechnics of the theatre and cinema method's actors. The research uses a comparative analysis of the professional and ordinary life of an actor. The basis of this comparison is the aspect of the actor's activity as man of art. Scientific novelty. An analytical "revision" of the basic principles of Stanislavsky's system has been carried out, on the basis of which the actors of theatre and cinema master the professional skills. It is established that the techniques that actors use to perform life in a role are not effective enough, as mistakenly taken by Stanislavsky from real life experience. The historical reasons for this borrowing are revealed and the shortcomings of these techniques of psychotechnics are indicated. The ways of improving the skill of the actor are indicated. Conclusions. The inner life of the actor in a role differs from the same life as an ordinary person. There is formal similarity in both of the lives. There are differences between the approach to creating a state of drama in the role according to K. Stanislavsky's system and the method of M. Chekhov, who insisted that actor's feelings and emotions differ from life. The mechanism of excitement of acting experience in the role, among other things, is most influenced by the skill of the actor's representation of the character's outer life. However, there is no question of such skill in the system of Stanislavsky, but only the inner life of man is considered, on which analysis the method have been developed. This is the greatest mistake of Stanislavsky.

*Keywords:* Stanislavsky system; inner monologue of an actor; actor's imagination; stage acting; suspension of disbelief; a sense of truth in the role; concentration of an actor



DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188641

УДК 792.028.64:7.071.1

**ECLECTICISM OF “MULTIAGENT EFFECTS” IN THE INTERPRETATIONS OF SHAKESPEAREAN TRAGEDIES BY THE DIRECTOR E. NEKROŠIUS**

Iryna Ivashchenko

*Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine,**ORCID: 0000-0002-1046-0735,**e-mail: fusya5@ukr.net,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Yevhen Konovalets Str., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to identify the specifics of the interpretation of W. Shakespeare's plays *Hamlet* (1997), *Macbeth* (1999) and *Othello* (2000) by director E. Nekrošius, as well as to analyse the features of his creative methods and techniques. The research methodology. An interdisciplinary approach and the following scientific methods were applied. Typological-structural method is to structure the basic principles of synergies between peculiar elements of the director's tools of E. Nekrošius; the method of art history analysis is to identify the specifics of the main components of the directorial activity of E. Nekrošius, as well as to determine his contribution to the development of contemporary European theatre art; a method of artistic and compositional analysis of stage works is to justify the relationship between the director and the author of a dramatic work in the context of the formation of an artistic and integral canvas of a dramatic performance and other. Scientific novelty. The features of the techniques and methods for E. Nekrošius's directing have been determined on the basis of the art criticism analysis of the plays *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello* by W. Shakespeare; the unique and ambiguous use of metaphors and symbols by the director has been described. The specificity of innovative concepts and traditional methods of theatre directing by E. Nekrošius has been revealed; the structure and levels of scenic imagery in the interpretations of Shakespearean tragedies in the context of the transformation of the expressive means of theatre directing were examined and analysed; an art historical analysis of the elements of directorial expressiveness used by E. Nekrošius was carried out in the process of their transformation into compositional poetical and formative means. Conclusions. The director's interpretation of the Shakespearean tragedies *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello* by E. Nekrošius testifies to the dominance of his fundamental principle of creativity – the ability to convincingly and symbolically represent the relationship between ethnic Lithuanian and world culture, positioning contact with the dramatic text of W. Shakespeare as the most important factor. In the creative activity of E. Nekrošius, the symbolic in the object prevails over the word. The metaphors with which the director constructs a complex space of performances are ambiguous, they undergo a variety of interpretations and levels of reading. The same symbols and signs are constantly presented to the viewer with different perspectives. Each object on the stage is a sign and symbol, meaning holder.

*Keywords:* E. Nekrošius; theatre directing; interpretation; eclecticism; W. Shakespeare's plays

### Introduction

Creative activity of the famous Lithuanian director E. Nekrošius (1952–2018) at the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries showed that he is one of the leading European theatre directors of our time, which is associated with the success of the Shakespearean tragedies production – the performances *Hamlet* (1997), *Macbeth* (1999) and *Othello* (2001), which received high awards from international theatre festivals for best production and direction.

The creation of visual metaphors based on the literary source is a distinctive feature of E. Nekrošius theatrical direction, which is characterized by extremely developed complex forms. He reveals the world of the hero with all the elements of action in space and time of performance, referring to the Jung archetypes, carnival and tragedy, but presenting them in an unusual, non-standard form.

The relevance of the study is associated with the need to understand the creative concepts of E. Nekrošius, the specifics of his use of traditional and innovative directorial techniques and methods in the context of theatrical art development of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century.

The scientific novelty of the study lies in the fact that it reveals the features of directorial techniques and methods of E. Nekrošius based on an art review of *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello* performances by W. Shakespeare; describes the unique and ambiguous use of metaphors and symbols by the director; reveals the innovative concepts and traditional methods specifics of E. Nekrošius theatre direction; conceptualizes the structure

and levels of stage imagery in the interpretations of Shakespearean tragedies in the context of theatre direction expressive means transformation; analyses elements of directorial expressiveness used by E. Nekrošius in the process of their transformation into compositional poetical and formative means.

The creative activity of one of the leading theatre directors in the world of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century E. Nekrošius attracts the attention of many foreign and native researchers. For example, A. Maltseva in her research article “The performance of Eimuntas Nekrošius as a director’s play” (Maltseva, 2010) analyses the director’s involvement in “performing” – creating an image in front of the viewer, positioning the stage world of E. Nekrošius as a director’s play. I. Rukhliada (2016) in the research paper “Features of the directing of Eimuntas Nekrošius” defines some aspects of the director’s activity of the artist. Foreign scholars C. Pagani (Pagani, 2002) in the article “*Macbeth* play on the stage of the Nekrošius theatre” and P. Chura (2001) in the publication “Reclaiming Shakespeare: Eimuntas Nekrošius’s Lithuanian Othello” and others more thoroughly explore the issues of E. Nekrošius directorial activities. However, Nekrošius theatre phenomenon, the specifics of the director’s methods and techniques of the artist remain insufficiently studied and require thorough research from the perspective of modern art history.

### The purpose of the article

The purpose of the article is to reveal the specifics of the director’s interpretation of Shakespeare’s plays *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello* by E. Nekrošius.

It is planned to consider the features of the directing techniques and methods of E. Nekrošius based on the art review of *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello* performances by W. Shakespeare, to characterize the director’s unique and meaningful use of metaphors and symbols, as well as to reveal the specifics of innovative concepts and traditional methods of E. Nekrošius theatrical direction.

Research methodology. An interdisciplinary approach was applied, which allowed a comprehensive examination of E. Nekrošius direction phenomenon. To solve formulated tasks, general scientific and specified scientific cognition methods were used: typologically-structural (to identify and structure classification of the basic principles of the relationship between specific elements of E. Nekrošius direction tools) a method of art review (to identify the specifics of the main components of E. Nekrošius director’s activity and the artist’s contribution to development of contemporary European theatrical art); a method of artistic and compositional analysis of stage plays (to justify the relations’ system between the director and the author of a dramatic work from the point of view of an artistic and integral dramatic performance formation), etc.

### Presentation of the main material

Innovative ways of expression, a unique worldview and vision of theatrical space, dramatic composition of character direction, establishing connections with modernity, performance autonomy as works of art, original, many-sided, emotionally influential metaphors and characters distinguished E. Nekrošius’s plays during the time of his work at the State Youth Theatre of Lithuanian (1977–1991). In 1998, the director created his own theatre Meno Fortas, the first years of which were marked by the premieres of famous Shakespearean tragedies – *Macbeth* (1999) and *Othello* (2001), as well as the staging of the play *Hamlet* – a staging by E. Nekrošius for the Lithuanian International Life Festival in 1997, where the artist offers innovative, unconventional conceptual solutions for theatrical direction and scenery.

Contemporary and foreign art and theatre experts consider as the characteristic features of E. Nekrošius direction the active use of the scene study method during play production; pronounced metaphoricity and symbolism; “play with a thing”; the presence of direct and figurative meanings; musicality; flexibility; “vivid” improvisation and vivid acting ratings; rich and multifunctional use of natural materials (sand, water, fire, ice, etc.), as well as unique poetry (Rukhliada, 2016, p. 1000).

In order to identify and comprehend the specifics of directorial techniques and methods of E. Nekrošius, the article uses the concept of “multiagent effects” – an allegorical concept. The performances of the Shakespearean tragedies by the Lithuanian director are considered as complex art systems, interacting, but independent (“multiagent”) processes that are created and coordinated by the artist. According to the Italian director E. Barba (Odin Teatret, Denmark), *Hamlet* is a play that made the name of E. Nekrošius well-known in the European theatre society.

E. Nekrošius stated that the theatre director “must know how to read the production vertically, as if it was a musical arrangement” (Valentini, 2000, p. 50), because, in his opinion, the performance should “speak”

at several levels thanks to the use of meaning systems to achieve a combined, single effect. For example, a powerful musical score develops simultaneously with many sound effects, expanding the range of non-verbal audio messages from the director to the viewer.

The elegant use of fire, water and soil is the characteristic feature of E. Nekrošius directorial style: “I don’t think about pagan culture, but I spend a lot of time in a Lithuanian village constantly seeing fire, water and soil, so it’s natural for me to use them in productions. Such an environment is closer to me” (Valentini, 2000, p. 50). In Hamlet’s monologue, the director creates an extraordinary atmosphere of suffering in which thoughts of suicide take on much more meaning than a philosophical hypothesis. A. Mamontovas (Hamlet) plays under a chandelier, which is made of ice crystals and burning candles – hot wax and ice water drip onto him during the entire monologue. The white shirt that the ghost brought to his son turns out to be paper – it falls apart on Hamlet, like a wet napkin. According to the director conception, suicide under such conditions seems to be a fairly calm alternative to Prince of Denmark.

Critics noted that the whole world of the Hamlet play is riddled with “the frozen idea of revenge, a total icy ghost that appears everywhere, at the tempo that slows down, in voices that whisper from nowhere, in the defencelessness of life, in the absence of a difference between alive and dead characters (Pesochinskii, 2018).

The director seeks to express maximum meaning with minimal use of stage means. Thus, there are definitions with many meanings in a continuous bias of the value from one semantic field to another. A symbol, like an image and colour, has a double meaning, physical and mental reality. According to D. Raboni (1997), the director performs the production together with Empedocles (a representative of mechanical materialism in ancient philosophy who professed the philosophy of fire) and Ballard, referring to the classical teachings of the Persocrats, spreading symbols around four elements (water, air, soil, fire) of naturalists’ philosophical tradition. The Italian theatre critic focuses on the fact that the productions of E. Nekrošius are deprived of the trivially symbolic: “objects, images and movements are to some extent inevitable as elements of symbolic necessity... the astonishment with which we perceive them is immediately doubled by the feeling of fatality, as if our subconscious already struck by them” (p. 29).

The philosophical stage of E. Nekrošius recalls and evokes an atmosphere of archaic, mythological times, a pre-Socratic state in which four elements are combined. K. Pagani (2002) notes that the indicated directorial technique for specific metaphors is very appropriate precisely in the process of Shakespearean dramaturgy production – verbal scenery or “scenes” of his tragedies go back to the ancient art of memory (p. 7). The memory theatre is a rhetorically imaginary mean that contributed to the materialization of mental phenomena and their transformation into words (the Shakespeare Globe Theatre was modelled on it). In the *Macbeth* play – a drama of conscience – dramatic intervention in the text was carried out by strengthening the narrative, concentrating it on the two main characters – Macbeth and Lady Macbeth, in whose images the feelings are polymorphically balanced with other components. According to V. Valentini, the narrative breath of E. Nekrošius productions approaches the breath of the novel, since its nonlinear time takes place in several orders or “temporary poly-modality” (Valentini, 1999, p. 88).

Staging of Shakespearean tragedies by E. Nekrošius does not provide an unambiguous and rationalistic interpretation – they are based on magic, mysterious, mystical and esoteric. The visual context of the director never disappears, but an original is visible through it, revealing to the viewer the specifics of the director’s rethinking of the work in parallel with the representation of the author’s idea.

In *Macbeth* by E. Nekrošius, Shakespearean tragedy is presented outside the framework of the codified tradition, distinguished by the presence of aesthetics, philosophy, emotion and cosmology. The visual element is represented by extremely strong image symbolism. Theatre critics defined the stylistic mixture and the aesthetic concept of the director’s performances as the style of the “baroque barbarian” – “this is the style that, when emptied, makes the production material dense, inspired and deformed. In this magical environment, the director fleshes out the sharp parables about two vulnerable creatures who cannot restrain the mind and feelings in contact with powers. He does not judge the reality of ghosts or the morality of his heroes, emphasizing that crime can never be justified” (Bloom, 1999, p. 145).

In his interpretation of *Macbeth*, E. Nekrošius created a picturesque universe, the elements of which are wood, stones, water, smoke, metal and mirrors. The aesthetics of silence dominates there, more vibrant than in other directorial productions of Shakespeare’s plays.

The main symbols of the performance, which have extremely strong dramatic significance, are a tree (the personification of wisdom and superhuman knowledge, which the main characters lost, as once Adam and Eve; during the banquet scene, Banquo’s shadow is represented by the tree), stones (in Christian symbolism they are associated with the death penalty – it is not by chance that the main character constantly finds himself

under a cascade of stone rain; in the main episode, when he reflects on the murder alone, the scene is covered with stones, symbolizing the burden of sin) and a mirror (the most disturbing metaphor, a demonic instrument, a symbol that appears in one of the visions caused by the witches, and when Macbeth decides to kill Duncan, he does this by directing the dagger into the mirror): “the eternal story of Macbeth and his bloody crown is presented like in a dark mirror” (Colomba, 1999). It is the mirror that is associated with the demonic and magical tradition, evil superhuman abilities: “in the background the mirrors are covered with an imitation of fairy castles, and two chests hang from the ceiling, which, combined with requiem music and birds chirping, convey the boredom of the passing time” (Quadri, 1999, p. 13).

The Italian critic V. Valentini, reflecting on the use of sound characteristic by E. Nekrošius, emphasizes that in his theatre hidden means of expression perform a function in which voices, whispers, cries are intertwined with opera arias, familiar quotes from classical works and specific nature sounds, which combines action and gives the play a plasticity, painting its moods in grotesque and lyrical tones (Tuliševskaitė's, 2000, p. 54).

For example, in *Othello*, the sounds of rain, thunder, a fiery wind, seagulls, doors that open and close, the sound of water, the sound of the piano, trumpets and squeezebox played by actors and a recorded symphonic score, are used by the director with different intensities in order to focus on temporary shifts in drama, showing psychological changes.

The movements of the actors are intensified, turning into powerful and intriguing postmodern dances. According to critics, the choice of E. Nekrošius for the role of Desdemona the 24-year-old Lithuanian ballet star E. Špokaitė emphasizes the obvious contrast of generations between the main characters and allows Desdemona to express strong emotions by means of choreographic expressiveness – her graceful movements are contrasted with Othello's soldierly appearance (V. Bagdonas). “The strong sexual nature of love between Othello (Bagdonas) and Desdemona (Špokaitė) is prompted in an erotically protracted duet that includes themes of violence and tenderness, domination and submission” (Chura, 2001, p. 26). Since forces that are beyond her control or understanding repel Desdemona from Othello, she uses dance to restore her power over the man.

Dominant in this performance are visual symbols: a significant number of metaphors (for example, Othello's sword), the contrast between light and dark, doors that do not open, four elements and opposite colours have universal significance.

According to theatrical critic G. Vasinauskaitė, *Othello* by E. Nekrošius is “a representation of visual contrasts – black and white, movement and stasis, horizontal and vertical”; the reviewer highly appreciates the interconnection of many forms of metaphors and their expediency as an expression of the general plan of the play (Vasinauskaitė, 2000, p. 3). However, some art experts reject the director's “generic eclecticism”, claiming that his efforts to “strengthen” or “materialize” the drama – a form of disguise and an insignificant substitute for the dramatic effect - a brutal attempt to indicate a meaning that is not actually presented on the stage. P. Chura emphasizes that there is more than one active locus of drama in the play – since not all of the many symbols and actions in the production are interpreted by the viewer - their influence is maximum at the subconscious level, the director pays considerable attention to textual substantiation (Chura, 2001, p. 28).

P. Chura notes that the dramatic text of W. Shakespeare is only one of many instruments that E. Nekrošius used to convey meaning, and this fact is emphasized by long moments of silence in *Othello* play – the play develops slowly, and with more than four hours of production timing less than half is reading the text (Chura, 2001, p. 29). The director uses the “play in play” technique in the process of staging which is built on an active ensemble movement to music or other sounds, as well as pantomimic rather long episodes taking place in silence: “Silence seems to the viewer as an appropriate moment of expression, combines sensations, feelings, comprehension, abstract and allegorical that describes and organizes the modern classicism of the Nekrošius's theatre” (Valentini, 2000, p. 51).

Since the directing of E. Nekrošius is aimed at supporting and preserving the national culture (in one of the interviews, the director emphasizes that he does not believe in a multicultural orientation, and people should develop their roots in their own culture, deeply immersed in it) (Valentini, 2000, p. 51), he organically combines objects of traditional ethnic Lithuanian culture with other elements of the director's typical dramatic vocabulary (we have in mind four main elements – soil, air, fire and water). Lithuanian gelds are traditional wooden mills; in the performance they are the most universal requisites, since all the elements are embodied in them.

The uniqueness of the author's interpretation of E. Nekrošius is manifested in the fact that he positions Othello's insecurity not as a result of his marginal social status: the director emphasizes that the protagonist is a soldier, not a moor from Venice (the skin colour of the actor does not change).



*Macbeth* play by E. Nekrošius was criticized by critics as an illusive interpretation of W. Shakespeare, touching on metaphysics – “metaphysical dream in black” (Marescotti, 1999, p. 7).

The Shakespearean tragedies directed by E. Nekrošius are distinguished by their symbolic attention to natural elements and their altered states. This almost magical alchemical operation affects the energetic state: if in *Hamlet* the demiurges of action are ice water, and fire turns into black dust of coal, and in *Othello* shapeless and airy objects such as water and wind dominate, then in *Macbeth* attention is paid to the earthly element, which is personified by wood and stones. State-changing objects become carriers of the primary power of elements, metaphors, the conveying of meaning, preserving the effect of occult presence – the director creates a unique atmosphere in which wood seems to be the most durable material.

### Conclusions

The Nekrošius’s interpretation of Shakespeare’s tragedies *Hamlet* (1997), *Macbeth* (1999) and *Othello* (2000) speaks for the dominance of his fundamental creativity principle – the ability to convincingly and symbolically represent the relationship between ethnic Lithuanian and world culture, positioning contact with the dramatic text of Shakespeare as an essential factor. In the creative activity of E. Nekrošius, the symbolic in the object prevails over the word. The metaphors with which the director builds a complex space of performances are ambiguous, they undergo a variety of interpretations and levels of reading. The same symbols and signs are presented to the viewer with different perspectives; each item on the stage is a sign and symbol, a carrier of meaning.

The prospects for further researches are a comprehensive review of E. Nekrošius’s directorial activities from the perspective of contemporary art history.

### References

- Bloom, H. (1999). *Shakespeare: The Invention of the Human*. London, Fourth Estate [in English].
- Chura, P. (2001). Reclaiming Shakespeare: Eimuntas Nekrošius’s Lithuanian Othello. *Lituanus: Lithuanian quarterly journal of arts and sciences*, 47, 3, 20-36 [in English].
- Colomba, S. (1999, November 20). Macbeth, assurdo relitto [Macbeth, absurd wreck]. *Il Resto del Carlino*, p. 8 [in Italian].
- Maltseva, O. (2010). Eimuntas Nekrošius’ performance as the game of the stage director. *Teatron*, 2, 91-102 [in English].
- Marescotti, E. (1999, November 13). Macbeth, barbariche visioni [Macbeth, barbaric visions]. *Libertà*, p. 7 [in Italian].
- Pagani, C. (2002). Il Macbeth immaginato da Eimuntas Nekrosius. Ut pictura theatrum [Macbeth immaginato give Eimuntas Nekrošius. To picture theater]. *Tess*, 2, 5-17 [in Italian].
- Pesochinskii, N. (2018, November 20). Pamiati Eimuntasa Niakreshiusa [In memory of Eimuntas Nekrošius]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/blog/pamyati-ejmuntasa-nyakroshyusa> [in Russian].
- Quadri, F. (1999, November 12). Il sogno magico di Macbeth [The magical dream of Macbeth]. *La Repubblica*. p. 13 [in Italian].
- Raboni, D. (1997, September 22). Dalla Lituania arriva un Amleto di ghiaccio [An ice Hamlet arrives from Lithuania]. *Corriere della Sera*, p. 29 [in Italian].
- Rukhliada, I.V. (2016). Osobennosti rezhissury Eimuntasa Niakreshiusa [Features of the directing of Eimuntas Nekrošius]. In *Natsionalnaia kultura glazami molodykh [National Culture through the Eyes of the Young]* (pp. 996-1002). Minsk [in Russian].
- Tuliševskaitė’s, I. (2000). Excerpt from Eimuntas Nekrošius, Valentini’s 1999 book-length text [Excerpt from Eimuntas Nekrošius, Valentini’s 1999 book-length text]. *Teatras*, 2, 52-55 [in Lithuanian].
- Valentini, V. (1999). Il teatro di Nekrosius: una tradizione non interrotta [The theater of Nekrosius: an uninterrupted tradition]. In *Eimuntas Nekrosius [Eimuntas Nekrošius]* (pp. 87-109). Soveria mannelli (CZ): Rubbettino [in Italian].
- Valentini, V. (2000). Talks with Eimuntas Nekrošius. *Teatras*, 2, 50-51 [in Lithuanian].
- Vasinauskaitė, R. (2000, December 1). Dvi gulinčios figūros [Two lying figures]. *7 meno dienos*, p. 1-4 [in Lithuanian].

*The article was received by the editorial office: 22.11.2019*

**ЕКЛЕКТИЧНІСТЬ  
«МУЛЬТИАГЕНТНИХ ЕФЕКТІВ»  
В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ  
ШЕКСПІРІВСЬКИХ ТРАГЕДІЙ  
РЕЖИСЕРА Е. НЯКРОШЮСА**

Іващенко Ірина Віталіївна  
*Доцент, заслужений діяч мистецтв України,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

Мета статті – виявити специфіку інтерпретації п'єс В. Шекспіра «Гамлет» (1997), «Макбет» (1999) та «Отелло» (2000) режисером Е. Някрошюсом, проаналізувати особливості його творчих методів і прийомів. Методологія дослідження. Застосовано міждисциплінарний підхід і такі наукові методи: типологічно-структурний (для структурування основних принципів взаємозв'язку елементів режисерського інструментарію Е. Някрошюса); метод мистецтвознавчого аналізу (для висвітлення специфіки основних складників режисерської діяльності Е. Някрошюса); метод художньо-композиційного аналізу сценічних творів (для обґрунтування системи взаємин між режисером та автором драматичного твору в контексті формування художньо-цілісного полотна драматичної вистави) й ін. Наукова новизна. Виявлено особливості режисерських прийомів та методів Е. Някрошюса на основі аналізу вистав «Гамлет», «Макбет» та «Отелло» В. Шекспіра; охарактеризовано унікальне й багатозначне використання режисером метафор та символів; з'ясовано специфіку новаторських концепцій і традиційних методів театральної режисури Е. Някрошюса; розглянуто структуру та рівні сценічної образності в інтерпретаціях шекспірівських трагедій у контексті трансформації виражальних засобів театральної режисури; здійснено аналіз елементів режисерської виразності Е. Някрошюса. Висновки. Інтерпретація шекспірівських трагедій «Гамлет», «Макбет» та «Отелло» Е. Някрошюсом засвідчує домінування основоположного принципу його творчості – здатності переконливо й символічно репрезентувати взаємовідносини між етнічною литовською і світовою культурою, позиціонує контакт із драматичним текстом В. Шекспіра як надважливий фактор. У творчості Е. Някрошюса символічне в об'єкті превалує над словом. Метафори в постановках режисера багатозначні, вони піддаються різноманітним інтерпретаціям та рівням прочитання. Одні й ті ж символи та знаки представлені глядачу з різними перспективами; кожен предмет на сцені – це знак та символ, носій значення.

*Ключові слова:* Е. Някрошюс; театрально режисура; інтерпретація; еклектика; драматургія В. Шекспіра

**ЭКЛЕКТИЧНОСТЬ  
«МУЛЬТИАГЕНТНЫХ ЭФФЕКТОВ»  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ШЕКСПИРОВСКИХ ТРАГЕДИЙ  
РЕЖИССЕРА Э. НЯКРОШЮСА**

Іващенко Ірина Віталіївна  
*Доцент, заслуженний діяч мистецтв України,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна*

Цель статьи – выявить специфику интерпретации пьес У. Шекспира «Гамлет» (1997), «Макбет» (1999) и «Отелло» (2000) режиссером Э. Някрошюсом, проанализировать особенности его творческих методов и приемов. Методология исследования. Применен междисциплинарный подход и такие научные методы: типологически-структурный (для структурирования основных принципов взаимосвязи между специфическими элементами режиссерского инструментария Э. Някрошюса); метод искусствоведческого анализа (для освещения специфики главных составляющих режиссерской деятельности Э. Някрошюса, а также определение его вклада в развитие современного европейского театрального искусства); метод художественно-композиционного анализа сценических произведений (для обоснования системы взаимоотношений между режиссером и автором драматического произведения в контексте формирования художественно-цельного полотна драматического спектакля) и др. Научная новизна. Выявлены особенности режиссерских приемов и методов Э. Някрошюса на основе анализа спектаклей «Гамлет», «Макбет» и «Отелло» У. Шекспира; охарактеризовано уникальное и многозначное использование режиссером метафор и символов; выяснена специфика новаторских концепций и традиционных методов театральной режиссуры Э. Някрошюса; рассмотрена структура и уровни сценической образности в интерпретациях шекспировских трагедий в контексте трансформации выразительных средств театральной режиссуры; осуществлен анализ элементов режиссерской выразительности Э. Някрошюса. Выводы. Интерпретация шекспировских трагедий «Гамлет», «Макбет» и «Отелло» Э. Някрошюсом свидетельствует о доминировании основного принципа его творчества – способности убедительно и символически представлять взаимоотношения между этнической литовской и мировой культурой, позиционируя контакт с драматическим текстом У. Шекспира как важнейший фактор. В творчестве Э. Някрошюса символическое в объекте превалирует над словом. Метафоры в постановках режиссера многозначные, поддающиеся разнообразным интерпретациям и уровням прочтения. Одни и те же символы и знаки представлены зрителю с различными перспективами; каждый предмет на сцене – это знак и символ, носитель значения.

*Ключевые слова:* Э. Някрошюс; театральная режиссура; интерпретация; эклектика; драматургия У. Шекспира

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188643

УДК 378.02:792.8:78

**ТЕОРЕТИЧНІ «ІНСТРУМЕНТИ»  
МЕТОДУ ВИВЧЕННЯ ОСНОВ  
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ НА  
БАЗІ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОЇ ФАКТУРИ**

Касьяненко Людмила Олегівна

*Кандидат мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0003-0306-4061,**e-mail: ludmilakasjanenko@gmail.com,**Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського,**вул. Старопортофранківська, 26, Одеса, Україна, 65000*

Мета статті – розглянути стан висвітлення в теорії та освітній практиці проблеми формування хореографічних навичок у процесі підготовки фахівців; теоретично обґрунтувати методи вивчення основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури в профільних вищих навчальних закладах України. Методологія дослідження. Визначальним методологічним принципом став метод аналізу для розуміння різноманіття психологічних станів, що передаються музикою. Метод систематизації і узагальнення теоретичних та емпіричних даних застосовувався для обґрунтування змісту поняття музичної фактури як звукової тканини твору, що включає всі звуковисотні, темброві і метроритмічні співвідношення. Також був використаний метод відбору та інтерпретації музичного матеріалу в балетних постановках. Наукова новизна полягає у поглибленому дослідженні основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури для кращого розуміння і аналізу музичних витоків художнього задуму видатних майстрів балетного мистецтва. Висновки. Аналіз музичної фактури дозволяє відкрити новий пласт при вивченні основ хореографічної творчості. Розвиток багаторівневого музичного слуху сприяє високопрофесійній роботі над власними постановками на етапі підбору музичного матеріалу, а також в процесі реалізації його в хореографічній постановці. Виявлено, що балетознавство все частіше звертається до музичної термінології. Пропоновані автором статті терміни для вивчення взаємозв'язку музичної фактури та хореографії перш за все – це рельєф музично-фактурної хореографії танцю, а також – пульсація ритму комбінації танцю. Характеристика танцю, де використовується запропонована термінологія в ракурсі вивчення музичної фактури, доповнює шкалу прийомів і методів, які уживаються балетмейстером-постановником для створення і аналізу музично-хореографічного образу.

*Ключові слова:* хореографія; музика; балет; творчість; музична фактура; ритмічний розріз; пульсація ритму

**Вступ**

У сучасних умовах підготовка в магістратурі високопрофесійних фахівців із хореографії, як і висока компетенція у сфері музичної освіти, стають усе більш актуальними. Загальні знання про музичне мистецтво, які студенти отримують на перших курсах університетів, часто виявляються недостатніми в аспекті безпосереднього застосування цих знань на практиці. Тому пропонується напрям, що використовується в балетних постановках, для поглибленого вивчення музичного матеріалу. Йдеться про розширення знань із музичної фактури, які дадуть змогу підвищити компетенцію студента магістратури у вивченні основ хореографічної творчості на етапах аналізу й роботи з музичним матеріалом.

Наукова новизна розвідки полягає у поглибленому дослідженні основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури для кращого розуміння й аналізу музичних витоків художнього задуму видатних майстрів балетного мистецтва. Виявлено, що балетознавство все частіше звертається до музичної термінології. У практиці і теорії використовуються такі поняття, як «хореографічна (або пластична) тема, хореографічний лейтмотив, хореографічний тематизм» (Астахова, 1982, с. 73) та ін.

Взаємовплив музики та хореографії є об'єктом постійної уваги науковців. Зокрема, питання єдності та взаємозв'язку танцю й музики в балетних виставах у якості прикладу синтезу танцювально-музичної драматургії досліджувала О. Настюк (2014) у роботі «Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії». Ілюстративні, програмні й драматичні аспекти музики в хореографічному мистецтві розглядалися в роботі О. Ємельянової «Взаємодія музики та хореографії в балетмейстерській творчості». Досліджуючи звукову тканину музики за рівнями фізично-акустичного звучання, що реалізуються в хореографічній постановці та надають їй емоційної й ритмічної осно-

ви, О. Ключев (2000) у розвідці «Музика та еволюція» акцентує увагу на значенні таких форм – ритм, метр, темп, тембр, динаміку – як на первинні засоби музичної виразності. Дисертаційна робота, присвячена методології та експериментальному дослідженню моделі формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії, захищена О. Пархоменко (2016). Водночас такі важливі методи вивчення хореографії, як музична фактура, ритмічний розріз музичної фактури і пульсація ритму, здебільшого розглядалися опосередковано, що негативно позначається на якості підготовки фахівців хореографії в магістратурі.

### **Мета і методи дослідження**

Мета статті – розглянути стан висвітлення в теорії та освітній практиці проблеми формування хореографічних навичок у процесі підготовки фахівців, а також теоретично обґрунтувати методи вивчення основ хореографічної творчості на базі аналізу музичної фактури в профільних вищих навчальних закладах України.

Методологічною основою роботи є комплекс вироблених і використаних сучасною наукою принципів та методів дослідження. Статтю підготовлено на основі принципів історизму, об'єктивності та науковості. Визначальним методологічним принципом став метод аналізу для розуміння різноманіття психологічних станів, що передаються музикою. Метод систематизації і узагальнення теоретичних та емпіричних даних застосовувався для обґрунтування змісту поняття музичної фактури як звукової тканини твору, що містить усі звуковисотні, темброві й метроритмічні співвідношення. Також був використаний метод відбору та інтерпретації музичного матеріалу в балетних постановках.

### **Виклад матеріалу дослідження**

В основі творчості завжди лежить художня ідея, яка реалізується, перш за все, через професійну майстерність у будь-якій галузі людської діяльності, у т. ч. і в мистецтві. Фантазія та асоціації творця, своєю чергою, залежать від досвіду, загальної ерудиції, таланту художника, а іноді й від випадкових обставин, що стають джерелом творчого імпульсу для зародження художнього задуму. Цікавим прикладом творчого імпульсу може бути відомий випадок із видатним кінорежисером Ельдаром Рязановим. Ідея сценарію для фільму «Гараж» з'явилася після відвідування режисером зборів гаражного кооперативу. Професійне мислення творця перетворило те, що сталося на зборах значної кількості осіб, у сценарій, який став основою художнього фільму.

З іншого боку, реалізація художньої ідеї – це багатоетапний професійний процес, який, зокрема, у виконавчій творчості, включає в себе три найбільш важливі рівні: ідея – розуміння – інтерпретація. Усі ці етапи взаємопов'язані. Закладена ідея спрямовує виконавця до поглибленого розуміння твору (часто суб'єктивного), яке він збирається інтерпретувати, «проростаючи» в момент виконання. Своєю чергою, у самій інтерпретації майстер використовує ті засоби виразності, які найбільш підходять для втілення художньої ідеї.

Паралель між творчим виконанням музиканта і створенням хореографічної постановки вже написаного композитором музичного твору тотожні, бо і в одному, і в іншому варіантах мова йде про його втілення. Така схожість обумовлює застосування загальної для музики й хореографії термінології. Г. Добровольська (1975) в роботі «Танец. Пантомима. Балет» зазначила: «тези майбутньої теорії танцю, які в пресі та усно висловлювали його діячі, засновані на аналогіях з музикою» (с. 58). Згодом, використання образних музичних виразів і специфічних термінів стало загальноприйнятим і в практиці, і в теоретичних роботах, присвячених різним питанням балетознавства. Тому вважаємо доречним у подальшому користуватися термінологією, яка застосовується в музично-виконавському мистецтві.

Однак, якщо музичний виконавець надихається твором, уже написаним композитором, то в хореографічній творчості задум переважно народжується на основі скомпозованого музичного матеріалу. У створенні безсюжетних балетів часто використовується кілька самостійних творів (наприклад, у балеті М. Фокіна «Шопеніана» використовуються різні твори Ф. Шопена).

Той самий музичний твір інтерпретується в балетній постановці по-різному. Особливо це стосується музики, яка спочатку не призначалася для балету. Кожен балетмейстер по-своєму, відповідно до художньої ідеї, створює неповторний балетний спектакль. Ця різноманітність пояснюється тим, що більшість видатних музичних творів передає доволі широку палітру емоційних станів. І навіть у «сю-



жетних» спектаклях, як слушно зауважує Е. Каплан (1969), саме музика «вказує шляхи сценічного втілення партитури, що не лібрето або літературне першоджерело, а насамперед і головним чином музика. Скільки вона таїть у собі невикористаних можливостей!» (с. 160).

Багатство емоційного потенціалу музичних творів хореографи використовують у своїх балетних інтерпретаціях, підкреслюючи певні грані настрою музики. Яскравими прикладами різноманітного хореографічного відтворення музичного шедевр є спектаклі на музику «Болеро» М. Равеля. Найвідоміші – це постановки Л. Лавровського, М. Бежара та Р. Петі. Балети майстрів дуже різні, бо кожен з них має своє особливе емоційне розуміння художнього задуму.

Бувають такі хореографічні постановки, які розкривають глибинні емоційні пласти в музиці. І тоді глядач, під впливом візуального образу, по-новому слухає знайомий музичний твір, перебуваючи під впливом фантазії балетмейстера. Так, у європейській музиці мінорна тональність має забарвлення сумного настрою і є одним з важливих засобів музичної драматургії. Зміни ж тональностей використовуються композиторами для відображення різних емоційних переживань і створення нової атмосфери події – і в оперному жанрі, і в балеті.

Виразним прикладом такого підходу є постановка М. Фокіним балетного номера «Вмираючий лебідь». Музика, яку використав майстер хореографічного мистецтва, належить видатному французькому композитору К. Сен-Сансу: це одна із частин сюїти митця для інструментального ансамблю під назвою «Карнавал тварин» (фр. *Le carnaval des animaux*) – «Лебідь». Парадокс зіставлення музики й хореографії полягає в тому, що в п'єсі Сен-Санса не передбачається трагічна розв'язка. Навпаки, музична фактура ніжна й прозора, що навіть спокій. Повільна співуча мелодія ніби відтворює плавність руху лебедя, а дрібні фігурації акомпанементу – м'які сплески водної поверхні, але в мажорній музиці п'єси наявні фрагменти мінорних модуляцій.

Поява мінорної тональності в мажорній п'єсі «Лебідь» Сен-Санса – це невелика музична деталь твору. Однак для видатного хореографа М. Фокіна, можливо, саме вона стала підставою для створення художньої ідеї. За його задумом, хореографічна інтерпретація цього музичного матеріалу була вирішена в сумному, навіть трагічному ключі. У зв'язку з цим згадаємо міркування видатного театрального режисера Б. Покровського: «Можна по-різному «відчувати» музику. Часто її сприйняття залежить від стану людини на даний момент. Слухати музику – це не односторонній процес, а ніби душевний діалог звуків з миттєвим станом слухача (...) Кожен раз він може бути різним» (Покровский, 1985, с. 32-33). І далі режисер подає переконливий приклад з опери «Отелло»: «Музика, що вперше зазвучала в самому апогеї любові Отелло й Дездемони, звучить над їхнім смертним одром. (...) Різні обставини, а музика одна й та ж. І слухається вона кожен раз по-інакшому, залежно від зіставлення звуків з видимою глядачеві сценічної ситуацією» (Покровский, 1985, с. 42).

Професійне сприйняття музичного твору передбачає розуміння емоційного стану в усій багатогранності й різноманітності його елементів. Такі навички сприяють розвиткові творчої фантазії молодих фахівців балету й допомагають їм знаходити власні шляхи розв'язання сценічного дійства, що, своєю чергою, буде відображатися в звучанні музичного матеріалу.

Емоційне сприйняття музики – одна з найважливіших якостей, якою необхідно володіти хореографу для постановки на високому професійному рівні, але цього недостатньо. Для балетмейстера-постановника важливо мати багаторівневий музичний слух, який допомагає відчувати всі деталі музичної фактури. Навіть найдрібніші нюанси можуть йому «підказати» цікаву оригінальну ідею хореографічного задуму. Професійна ж майстерність допоможе знайти та використати такі засоби хореографічної виразності, які найбільш відповідають розкриттю й реалізації художньої ідеї. При цьому для створення постановки високого рівня важливо, щоб музика не ілюструвала дію на сцені, а розкривала багатство своїх граней у балетній виставі. «Варто створювати такі сценічні дії, (...) які будуть впливати на публіку в поєднанні та зіставленні з музикою, іноді це може бути і протиставлення» (с. 33), – наставляє балетмейстерів Б. Покровський (1985).

У процесі роботи над музичним матеріалом хореограф також не повинен покладатися тільки на інтуїцію, бо музичне мистецтво відтворює почуття, образи та емоції узагальнено; воно багатозначне й позбавлене конкретності, особливо в непрограмній музики. Коли ми вигадуємо мотивацію почуттів і настроїв музики, то уявляємо безліч «причин» певного характеру, які можуть пояснити їх виникнення. Саме інтуїція допомагає в розкритті внутрішнього змісту музики. Однак має рацію Є. Акулов: «якщо інтуїція не базується на знаннях, вона легко може піти невірним шляхом, і творча фантазія виконавця розійдеться з концепцією композитора, вступивши з нею в конфлікт. А через конфлікт із музикою в музичному театрі нічого доброго вийти не може» (Акулов, 1978, с. 9).

Отже, одним із найважливіших аспектів вивчення основ хореографічної творчості майстрів балетного мистецтва є вміння виявити логіку музичної композиції, зрозуміти її драматургію. Важливо також навчитися високопрофесійно аналізувати звукову фактуру, яка є основою творчої ідеї балетмейстера та реалізована в його постановці, що необхідно молодим фахівцям хореографії в самостійній роботі. Професійне сприйняття звукової фактури обраних для постановки творів допоможе виявляти повний емоційний спектр певного твору, і часто саме приховані, що «не лежать на поверхні», драматургічні лінії складають великий потенціал основи цікавого задуму (наприклад, як у створенні балетної мініатюри «Вмираючий лебідь»).

Для більш детального аналізу сценічних постановок видатних майстрів-балетмейстерів пропонуємо використання певних теоретичних «інструментів» в процесі вивчення основ хореографічної творчості та в «прочитанні» музичного матеріалу.

Так, метод вивчення основ хореографічної творчості ґрунтується на таких теоретичних поняттях, як музична фактура, ритмічний розріз музичної фактури і пульсація ритму.

Пояснимо кожне із зазначених понять.

Музична фактура – це звукова тканина твору, що містить усі звуковисотні, темброві й метроритмічні співвідношення (Касьяненко, 2003, с. 28–31); музична фактура – цілісне звучання музичного твору. На відміну від музичної форми, для вивчення якої можна користуватися нотним текстом, вивчення музичної фактури твору можливе тільки у формі прослуховування аудіо та відеозаписів або «живого» концертного виконання. Завдяки цьому вивчення хореографічної творчості за допомогою аналізу музичної фактури виводить дослідника не тільки на розуміння логіко-конструктивного, а й емоційно-змістовного рівней музичного твору, що використовувався у балетній постановці.

Різноманіття психологічних станів, що передаються музикою, «зашифровано» в мелодійних інтонаціях, ритмічних малюнках, оркестрових тембрах, музичній риторичі та інших елементах музичної фактури.

Ритмічний розріз музичної фактури передбачає вивчення регулярно-акцентної ритміки різних елементів, квадратності або іншої періодичності музичної будови. Наприклад, ритмічний розріз музичної фактури фортепіанного вальсу, як правило, містить у собі: і ритм тридольного метру всередині кожного такту (зазвичай 3/4), і ритм басу, що підкреслює тільки першу частку такту, і ритм класичного квадрату, тобто періодичність ритму чотири-тактової будови, і ритм самої мелодії.

І музична фактура, і ритмічний розріз музичної фактури – це поняття, які визначають об'єктивні якості звучання музичного твору.

Поняття пульсація ритму пов'язане з виконавським поданням ритмічної організації твору, яке змінює сприйняття течії музичного часу. Якщо в одному й тому ж звучанні зосередити увагу слуху спочатку на чергуванні ритму кожної чверті в акомпанементі вальсу, то музичний час буде здаватися досить швидким. У разі ж, коли ми свою слухову увагу переводимо на басові ноти акомпанементу, тобто періодичність ритму уявімо тактами, тоді музичний час буде здаватися спокійнішим. Пульсація ритму в нашій уяві буде «повільнішою» порівняно з першим варіантом. Ще більш повільним буде здаватися музичний час тоді, коли пульсація загального руху буде в нашій уяві як чергування чотирьохтактової структури, тобто тільки перший із чотирьох тактів буде акцентованим по відношенню до трьох інших.

Цей феномен проявляє себе в таким спосіб: якщо виконавець хоче створити відчуття швидкого темпу, то він буде концентрувати увагу на віртуозній стороні музичного твору. Наприклад, у «Революційному етюдi» Шопена, виконавець намагатиметься підкреслювати дрібні тривалості ритмічного розрізу музичної фактури, тобто 16-ї тривалості в лівій руці. При цьому не обов'язково їх грати голосніше мелодії. Але, якщо виконавець зосередить увагу на ритмі мелодії, підпорядковуючи їй пульсацію ритму, тоді течія музичного часу буде спокійнішою, такою, що підкреслює величний настрій твору. І в тому, і в іншому варіантах швидкість звуків за метрономом може бути однаковою, змінюється тільки пульсація ритму, тобто виконавське уявлення ритму, яке втілюється загальним звучанням фактури. Маніпулюючи пульсацією ритму, досвідчений виконавець під час інтерпретації звертає увагу слухача на різні тривалості ритму в такий спосіб, аби змінювати його уявлення про перебіг музичного часу і створювати необхідний для нього музичний образ (Касьяненко, 2003, с. 8-9).

Звернемо увагу на принципову відмінність поняття пульсація ритму порівняно з поняттями ритм, метр, темп, які частіше використовуються в теорії музики. Оригінальний приклад зіставлення цих понять знаходимо в книзі Б. Покровського: «Уявіть собі, що по вулиці йдуть солдати і співають пісню. Те, що вони відзначають кроком («Раз-два, раз-два») є *метр*. (...) Розміри / такту / можуть

бути найрізноманітніші. І чотири чверті в такті, і одинадцять чвертей, і п'ять восьмих тощо. Пісня, яку співають солдати, складається з нот різної тривалості. (...) Їхнє співвідношення, тобто співвідношення їхньої тривалості, і є *ритм*. При цьому висотність звуку не враховується, вона стосується вже мелодії. (...) А що таке темп? Це – *швидкість*. Уявіть собі, що командир помітив запізнення і пішов швидше. І ритм, і метр залишилися незмінними, змінився лише *темп*» (Покровский, 1985, с. 42).

Прокоментуємо цю цитату. В описаному прикладі *метр* відраховується кроком, тобто без участі музичного інструменту. Це означає, що він не є елементом музичної фактури. Якби метр був озвучений, наприклад, у партії ударного інструменту, то в описаному прикладі варто було б вже вести мову про два ритмічні розрізи фактури: мелодії і ударного інструменту. У цьому разі ритм у партії ударного інструменту збігався б із метром. Темп – це коли змінюються, прискорюються чи вповільнюються всі ритмічні розрізи фактури, але не порушується їхня конфігурація. Ритм, як об'єктивна даність, не змінюється ані в разі темпових відхилень, ані в разі зміни пульсації. Усі ритмічні компоненти звукової фактури лише співвідносяться в різній пріоритетній взаємодії. Отже, музична «наповненість подіями» змінює наше відчуття музичної фактури і створює різне уявлення про перебіг музичного часу.

У балеті пульсація ритму проявляє себе у виборі таких хореографічних фігур, які підкреслюють певний шар ритмічного розрізу музичної фактури. Б. Асаф'єв (1974) зазначив, що саме в балеті «музичний ритм стає пластичним, відчутним» (с. 117). Балетмейстер за допомогою пластики та структури танцю відтворює своє відчуття музичного часу, яке змінюється залежно від задуманої художньої ідеї та відображає зміни пульсації ритму в схожих за метром і ритмом музичних творах, що свідчить про його високий рівень музичної ерудиції.

Блискучим прикладом цього є одноактний балет М. Фокіна «Шопеніана» (іноді відомий як «Сильфіда»: з фр. «*Les Sylphides*»). Цей шедевр балетного мистецтва був створений молодим 27-річним хореографом, який використав музику творів Ф. Шопена. Прем'єра балету відбулася 10 лютого 1907 р. на благодійному спектаклі в Маріїнському театрі і була присвячена пам'яті геніального польського музиканта.

Композиція балету – це танцювальна сюїта, в якій використані фортепіанні твори Шопена малої форми: вальс, полонез, мазурка, ноктюрн, тарантела (у версії постановки 1907 р.), прелюдія і навіть фрагмент одного з етюдів композитора. Різні за характером і жанром твори об'єднує спільна риса: вони написані в тридольному метрі, тобто в танцювальному ритмі (або метрі з елементами танцювального ритму, як в Ноктюрні ля-бемоль мажор, тв. 32 №2).

Балетна сюїта складається із восьми частин (відео одноактного балету «Шопеніана» М. Фокіна в Метрополітен-опера – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984):

1. Увертюра – Великий Блискучий вальс мі-бемоль мажор тв.18 (звучить під час титрів відеозапису)<sup>1</sup>;

2. Ноктюрн ля-бемоль мажор, тв.32 №2;

3. Вальс соль-бемоль мажор тв.70 №1;

4. Мазурка ре мажор тв.33 №2;

5. Мазурка до мажор тв.33 №3;

6. Прелюдія ля мажор тв.28 №7;

7. Фрагмент Етюд до-дієз мінор тв.25 №7 як вступ до Вальсу до-дієз мінор тв.64 №2;

8. Фінал – Великий Блискучий вальс мі-бемоль мажор тв.18.

Розглянемо кілька номерів з цього балету:

Перший – це хореографія Ноктюрна ля-бемоль мажор, тв.32 №2. Структура музичного твору – проста тричастинна форма (А-В-А). На початку і в кінці п'єси є акордове «обрамлення» – музично-риторична фігура під назвою *поета*. Така фігура використовується в музиці як «пролог» та «епілог» і відображена скульптурною композицією.

У крайніх частинах Ноктюрна майже точно повторюється музичний матеріал, зокрема всі елементи ритмічного розрізу фактури. Відмінність лише в динаміці звучання репризи та елементах варіаційного викладу мелодії в останніх тактах. За характером звучання крайні фрагменти тричастинної форми сповнені ліричного спокою. Мелодія вільно лине над тридольним акомпанементом і змінюється за звуковисотними й ритмічними параметрами відносно до нього (Рис.1.)

<sup>1</sup>Зазвичай, у якості Увертюри до балету використовується музика Полонезу ля мажор тв.40 №1



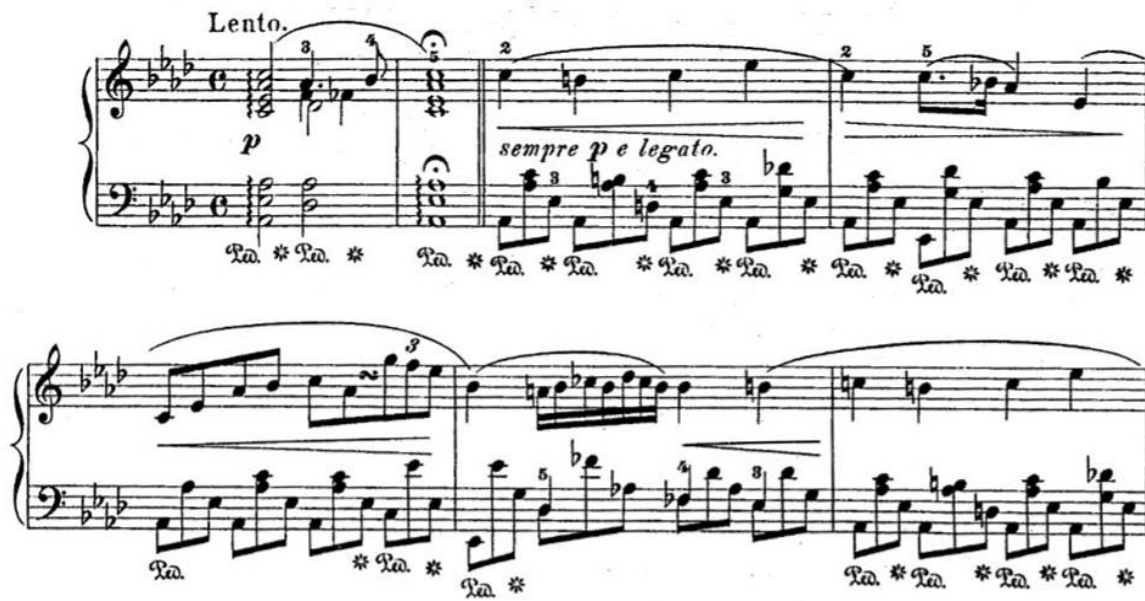


Рисунок 1. Шопен Ф. Ноктюрн ля-бемоль мажор оп.32 №2 (фрагмент)  
 Figure 1. F. Chopin Nocturne in A flat major Op. 32 No. 2 (fragment)

Балетмейстер-постановник прагне зобразити мовою хореографії безтурботний спокій музики, тому «знімає» пульсацію ритму в балетному танці в першій частині цього номера. Група балерин буквально «ковзає» по сцені, повільно переміщаючись й утворюючи фігури, що заповнюють сценічний простір (час на шкалі відеозапису: 1:40-4:03 – авт.) (American Ballet Theatre, 1984).

У середньому розділі Ноктюрна ритм мелодії повністю «зростається» з акомпанементом. Дрібніший метр створює відчуття прискорення музичного часу. Змінюється також періодичність басових нот. Усі елементи фактури підкреслюють збуджену пульсацію 8-х тривалостей (Рис. 2.).

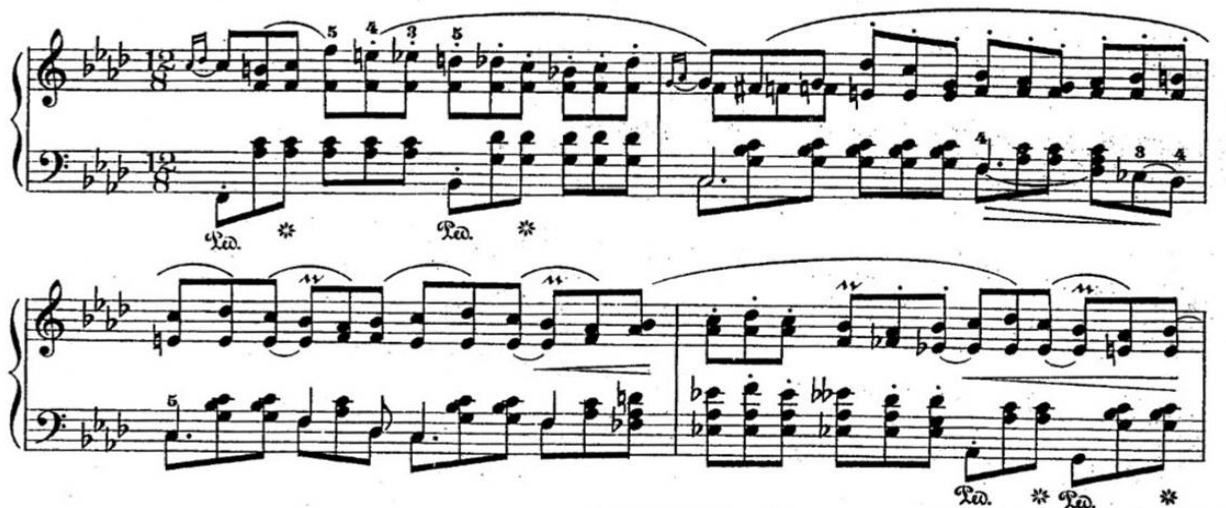


Рисунок 2. Шопен Ф. Ноктюрн ля-бемоль мажор оп. 32 №2 (фрагмент)  
 Figure 2. F. Chopin Nocturne in A flat major Op. 32 No. 2 (fragment)

Під впливом музики кардинально змінюється також і хореографія. На авансцені домінують солісти. Хореографічні рухи «звучать» дуже сильно, вони наповнені дрібною пульсацією ритмічного розрізу фактури, який відтворює емоційне збудження (час на шкалі відеозапису: 4:03-5:25 – авт.) (American Ballet Theatre, 1984).



Тридольна пульсація ритмічного розрізу тепер «відгукується» в рухах балетної групи, в той час як в танці солістів, навпаки, пульсація ритму «зникає», що відрізняє хореографію середнього розділу від репризи Ноктюрна. Танець солістів наповнений експресією класичного балету: рухи і пози створюють танцювальну комбінацію в такий спосіб, щоб відобразити плавність мелодії, а також динаміку звучання фактури репризи Ноктюрна (час на шкалі відеозапису: 5:25-7:17 – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984).

У наведеному прикладі ми бачимо, що балетмейстер-постановник майстерно використовує різноманітність пульсації ритму й динаміки в музиці. Фактура музичного твору «підказує» йому ідею створення танцю наскрізного розвитку. Хореографія балетного номера підкреслює рельєф фактурного розвитку цієї п'єси. Отже, динаміка репризи й ритмічне збудження середнього розділу Ноктюрну «проростають» і акумулюються в хореографії балетної постановки М. Фокіна.

Таку різноманітність пульсації ритму спостерігаємо і в інших номерах балетної сюїти. Іноді танцювальна комбінація доповнюється характерним жестом рук, які немов задають певний ритм. Наприклад, особливо виразно подібний спосіб «мануальної» хореографії ми бачимо в постановці 3-го (Вальс соль-бемоль мажор тв.70 №1) та 6-го (Прелюдія ля мажор тв.28 №7) номерів балетної сюїти.

У балетній інтерпретації Мазурки ре мажор тв. 33 №2 (4-й номер балетної сюїти) хореографічно яскраво відтворена особливість рельєфу фактурного розвитку цієї музики. Йдеться про відображення в балеті музичного прийому динамічного контрасту, т.зв. «відлуння» в музиці (Рис. 3).

Різноманітність композиції сценічної дії підкреслює контраст динаміки музичного матеріалу Мазурки. Особливо виразно це видно в крайніх фрагментах тричастинної форми, де партія балерини-солістки звучить голосно, відповідно до музики, а хореографія балетної групи максимально відтворює хореографічний відгомін, подібний до музичного відлуння (час на шкалі відеозапису: 10:48-11:33 та 12:10-13:00 – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984).

Отже, ритмічний розріз музичної фактури передбачає вивчення регулярно-акцентної ритміки різних елементів фактури, а також квадратності або іншої періодичності музичної будови.

The image displays a musical score for Chopin's Mazurka in D major, Op. 33 No. 2. It consists of four systems of music, each with a piano (left) and right-hand part. The tempo is marked 'Vivace.' at the beginning. The first system starts with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'. The piano part features a rhythmic accompaniment with accents and slurs, while the right-hand part has a more melodic and rhythmic line. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Рисунок 3. Шопен Ф. Мазурка ре мажор оп. 33 №2 (фрагмент)  
Figure 3. F. Chopin Mazurka in D major Op. 33 No. 2 (fragment)

Так, у постановках Фокіна ми бачимо безліч прикладів пульсації ритму різних рівнів, яка знайшла своє відображення в хореографії. Наприклад, у музичній фактурі Вальсу соль-бемоль мажор тв.70 №1 можна «прочитати» кілька ритмічних розрізів періодичності музичної будови. Це так звані музичні квадрати, тобто *структура, яка виникає завдяки постійній зміні сильного і слабого тактів* (Холопов, 2014, с. 281-282). Це структура європейської музики, при якій кількість тактів в кожній пропозиції та в кожному періоді дорівнює ступеню числа 2 (4,8,16 і т.д.) (Рис. 4).



Рисунок 4. Шопен Ф. Вальс соль-бемоль мажор оп. 70 №1 (фрагмент)

Figure 4. F. Chopin Waltz in G flat major Op. 70 No. 1 (fragment)

У хореографічному малюнку балетної інтерпретації Вальсу підкреслюється, переважно, чотиритактова пульсація ритмічного розрізу музичної фактури. Однак, використовується також і більша періодичність пульсації ритму. Це восьмитактова структура музичного квадрата, яка ще має назву «період». У середньому розділі п'єси кілька разів звучить період, який має динамічну кульмінацію (Рис. 5).



Рисунок 5. Вальс соль-бемоль мажор оп. 70 №1 (фрагмент)

Figure 5. Waltz in G flat major Op. 70 No. 1 (fragment)

Такий музичний задум не міг залишитися поза увагою М. Фокіна. Майстер максимально підкреслює фактурний рельєф музики і створює хореографічну восьмитактову композицію, що відображає емоційний стан й ідеально співзвучна з музикою (час на шкалі відеозапису: 9:21-9:36 та 9:49-10:04 – *авт.*) (American Ballet Theatre, 1984).

### Висновки

Аналіз музичної фактури дає змогу відкрити новий пласт під час вивчення основ хореографічної творчості, який допомагає «прочитати» художню ідею хореографічного задуму на рівні найдрібніших деталей балетної постановки.

Розвиток багаторівневого музичного слуху допомагає молодим фахівцям балету глибше зрозуміти й проаналізувати шедеври хореографічного мистецтва, сприяє високопрофесійній роботі над власними постановками на етапі підбору музичного матеріалу, а також у процесі реалізації його в хореографічній постановці.

Самостійна творчість балетмейстера ґрунтується на розумінні й осмисленні всіх деталей музичної фактури, що включає особливості побудови музичної форми та ритмічної структури. Знання у сфері аналізу музичної фактури є теоретичною базою для наукових досліджень молодого фахівця, який вивчає основи хореографічної творчості.

Пропоновані автором статті терміни для вивчення взаємозв'язку музичної фактури та хореографії походять із тих, котрі використовуються під час вивчення виконавського мистецтва і застосовувалися нами в аналізі вищеописаних прикладів з постановки Михайла Фокіна. Насамперед – це рельєф музично-фактурної хореографії танцю як відображення в хореографії рельєфу фактурного розвитку музичного матеріалу, а також – пульсація ритму комбінації танцю як відображення одного і пластів ритмічного розрізу музичної фактури, що лежить в основі виконання рухів у певних умовах метро-ритму балетної постановки.

Характеристика танцю, де використовується запропонована термінологія в ракурсі вивчення музичної фактури, доповнює шкалу прийомів і методів, які вживаються балетмейстером-постановником для створення й аналізу музично-хореографічного образу.

### Список використаних джерел

- Акулов, Е.А. (1978). *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: ВТО.
- Асафьев, Б.В. (1974). *О балете. Статьи, рецензии, воспоминания*. Ленинград; Москва: Музыка.
- Астахова, О. (1982). К вопросу о хореографической теме в классическом балете. В Ю. Розанова, & Р. Косачева (Сост.), *Музыка и хореография современного балета* (Вып. 4). Москва: Музыка.
- Добровольская, Г. (1975). *Танец. Пантомима. Балет*. Ленинград: Искусство.
- Добровольская, Г., Асафьев, Б., & Соллертинский, И. (1977). О балете. В П. Гусев (Ред.), *Музыка и хореография современного балета* (Вып. 2, с. 234-239). Ленинград; Москва: Музыка.
- Каплан, Э.И. (1969). *Жизнь в музыкальном театре*. Ленинград: Музыка.
- Касьяненко, Л.О. (2003). *Работа пианиста над фактурой*. Киев: НМАУ.
- Клюев, А.С. (2000). Музыка и эволюция. В *Этическое и эстетическое: 40 лет спустя, Материалы научной конференции* (с. 76). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.
- Настюк, О. (2014). Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії. В *Актуальні питання гуманітарних наук* (Вип. 8, с. 152-157). Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.
- Пархоменко, О.М. (2016). *Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Ніжин.
- Покровский, Б.А. (1985). *Сотворение оперного спектакля: Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы*. Москва: Детская литература.
- Розанова, Ю., & Косачева, Р. (Сост.). (1982). *Музыка и хореография современного балета* (Вып. 4). Москва: Музыка.
- Холопов, В.Н. (2014). *Феномен музыки*. Москва: Директ-Медиа.
- American Ballet Theatre. (1984). *Chopin Les Sylphides* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LBJNc3h7Hp8&feature=youtu.be>.



## References

- Akulov, E.A. (1978). *Opernaia muzyka i stsenicheskoe deistvie [Opera music and stage performance]*. Moscow: VTO [in Russian].
- American Ballet Theatre. (1984). *Chopin Les Sylphides* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=LBJNc3h7Hp8&feature=youtu.be> [in English].
- Asafev, B.V. (1974). *O balete. Stati, retsenzii, vospominaniia [About the ballet. Articles, reviews, memories]*. Leningrad; Moscow: Muzyka [in Russian].
- Astakhova, O. (1982). K voprosu o khoreograficheskoi teme v klassicheskom balete [To the question of the choreographic theme in classical ballet]. In Iu. Rozanova, & R. Kosacheva (Comps.), *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (Issue 4). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Dobrovolskaia, G. (1975). *Tanets. Pantomima. Balet [Dance. Pantomime. Ballet]*. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Dobrovolskaia, G. Asafev, B., & Sollertinskii, I. (1977). O balete [About the ballet]. In P. Gusev (Ed.), *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (Issue 2, pp. 234-239). Leningrad; Moscow: Muzyka [in Russian].
- Kaplan, E.I. (1969). *Zhizn v muzykalnom teatre [Life in a musical theater]*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Kasianenko, L.O. (2003). *Rabota pianista nad fakturoi [Pianist's work on texture]*. Kyiv: NMAU [in Russian].
- Kholopov, V.N. (2014). *Fenomen muzyki [The phenomenon of music]*. Moscow: Direkt-Media [in Russian].
- Kliuev, A.S. (2000). Muzyka i evoliuciia [Music and evolution]. In *Eticheskoe i esteticheskoe: 40 let spustia [Ethical and aesthetic: 40 years later]*, *Materials of a scientific conference* (p. 76). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo [in Russian].
- Nastiuk, O. (2014). Synkretizm muzyky i tantsiu v baletanii khoreografii [Syncretism of music and dance in ballet choreography]. In *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Humanities science current Issues]* (Issue 8, pp. 152-157). Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Parkhomenko, O.M. (2016). *Formuvannia baletmeisterskykh umin maibutnikh uchyteliv khoreografii u protsesi fakhovoi pidhotovky [Formation of ballet master's skills of future choreography teachers in the process of professional training]*. (PhD Dissertation). Nizhyn Mykola Gogol State University, Nizhyn [in Ukrainian].
- Pokrovskii, B.A. (1985). *Sotvorenie opernogo spektaklia: Shestdesiat korotkikh besed ob iskusstve opery [Creation of an opera performance: Sixty short conversations about the art of opera]*. Moscow: Detskaia literatura [in Russian].
- Rozanova, Iu., & Kosacheva, R. (Comps.). (1982). *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (Issue 4). Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 25.09.2019

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ «ИНСТРУМЕНТЫ»  
МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ОСНОВ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА  
НА БАЗЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ  
ФАКТУРЫ**

Касьяненко Людмила Олеговна  
Кандидат искусствоведения, профессор,  
Южноукраинский национальный педагогический  
университет имени К. Д. Ушинского,  
Одесса, Украина

Цель статьи – рассмотреть состояние освещения в теории и образовательной практике проблемы формирования хореографических навыков в процессе подготовки специалистов; теоретически обосновать методы изучения основ хореографического творчества на базе анализа музыкальной фактуры в профильных высших учебных заведениях Украины. Методология исследования. Определяющим методологическим принципом стал метод анализа для понимания многообразия психологических состояний, которые передаются музыкой. Метод систематизации и обобщения теоретических и эмпирических данных применялся для обоснования содержания понятия музыкальной фактуры как звуковой ткани произведения, включая все звуковысотные, тембровые и метроритмические соотношения. Также был использован метод отбора и интерпретации музыкального материала в балетных постановках. Научная новизна заключается в углубленном исследовании основ хореографического творчества на базе анализа музыкальной фактуры для лучшего понимания и анализа музыкальных истоков художественного замысла выдающихся мастеров балетного искусства. Выводы. Анализ музыкальной фактуры позволяет открыть новый пласт при изучении основ



хореографического творчества. Развитие многоуровневого музыкального слуха способствует высокопрофессиональной работе над собственными постановками на этапе подбора музыкального материала, а также в процессе реализации его в хореографической постановке. Выявлено, что балетоведение все чаще обращается к музыкальной терминологии. Предложенные автором статьи термины для изучения взаимосвязи музыкальной фактуры и хореографии прежде всего – это рельеф музыкально-фактурной хореографии танца, а также – пульсация ритма комбинации танца. Характеристика танца, где используется предложенная терминология в ракурсе изучения музыкальной фактуры, дополняет спектр приемов и методов, которые употребляются балетмейстером-постановщиком для создания и анализа музыкально-хореографического образа.

*Ключевые слова:* хореография; музыка; балет; творчество; художественная идея; музыкальная фактура; ритмичный разрез; пульсация ритма

**THEORETICAL “INSTRUMENTS”  
OF THE CHOREOGRAPHIC  
CREATIVE WORK STUDYING  
ON THE BASIS OF MUSICAL  
TEXTURE**

Liudmyla Kasianenko  
*PhD in Art History, Professor,  
K. D. Ushynsky South Ukrainian  
National Pedagogical University,  
Odesa, Ukraine*

The purpose of the article is to consider the theoretical and educational way of treating the issue of choreographic skills formation in the process of specialist training; validate theoretically the studying methods of the basis of choreography on the analysis of musical texture in specialized higher educational establishments of Ukraine. The research methodology. The method of analysis for understanding of the diversity of psychological states transmitted by music has been the determining methodological principle. The method of systematization and generalization of theoretical and empiric data has been applied to validate the scope of the term of musical texture as the sound material of the work, which includes all sound, timbre and metro-rhythmic relations. The method of selection and interpretation of musical material in ballet performances has also been used. The scientific novelty of the article is a profound study of the basis of choreographic creative work based on the analysis of musical textures for a better understanding and analysis of the musical origins of artistic vision of outstanding ballet masters. Conclusions. Analysis of musical texture allows opening a new layer in the study of the basis of choreographic work. Multilevel musical ear training contributes to the highly professional work on performances during the selection of musical material, as well as in the process of its realization in choreographic act. The article defines that ballet study more often addresses the musical terminology. The terms for studying the relationship between musical texture and choreography, proposed by the author of the article, primarily are a pattern of musical and textured choreography of dance, and a rhythmic pulse of a dance combination. The characteristic of the dance, where the proposed terminology is used in the perspective of studying of the musical texture, complements the scale of techniques and methods used by the choreographer to produce and analyze the musical and choreographic image.

*Keywords:* choreography; music; ballet; creative work; musical texture; rhythmic section; rhythmic pulse

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188645

УДК 792.02:636.04

**ANIMAL MOTIFS IN SCENIC DESIGN**

Kateryna Iudova-Romanova

*PhD in Art Studies, Associate Professor,**ORCID: 0000-0003-2665-390X,**e-mail: iudovakateryna@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Yevhen Konovalets Str., Kyiv, Ukraine, 01133*

Today, art studies on the theory, history, and stage setting are quite compound. National science lacks specialized subject and systematic studies aimed at examining the experience of using animal motifs – as the use of non-performing animals on stage as a specific element – in the production design of performing arts. The purpose of the article is an art analysis of the animal motifs in the scenic design of theatre production from antiquity to the present. The research methodology is the traditional art methods: historical-cultural, historical-attributive, reconstructive-model, chronological descriptions, which provide the explaining of the figurative transformation of animal motifs in the scenic design of theatrical production. Animal motifs in the system of scenic design are first considered in scientific terms, which shape the scientific novelty. The author draws the following conclusions: scenic design has a dual nature belonging to both the design and performing arts; the perception of animate motifs in the scenic design carries aesthetic and/or emotional pleasure to the public as animals improvise unpredictably, and again they begin to dominate at scenic design of the theatrical production; ways of involving animals in scenic design can be organized by functional purpose: animals as a component of scenic design, animals as game design requisites, animals as living sets, animals as participants in the stage action; animal motifs have functional features in the scenic design of dramatic performances.

*Keywords:* animal motifs; design; performing arts; non-performing animals; stage space

**Introduction**

The concept of design is relatively young and today is freely used in all arts, including the performing arts. The object of design can be almost any new technical industrial product in any area of human activity, where human communication is social and cultural. The concept of scenic design in the context of the artistic design can be specified as a craft production in the performing arts, which serves the needs of people to contact with this art in different forms – visual, sound, olfactory, and tactile.

With regard to the theoretical interpretation of the concepts of “design” and, in particular, the “scenic design” in relation to the terms “theatre decorative art” and “scenography”, it should be noted that theatrical science interprets the term “theatre decorative art” as synonymous for “scenography”, defining it as a “form of fine art that builds the spatial and visual environment, visual image, place and time of theatrical production” (Drak, 1984). Art history of the twentieth century states that the etymology of a word “scenography” is derived from the phrase “scene” – Latin scene, Greek σκηνή, and “grapho” – Greek γράφω, which means writing (“Stsenohrafiia”, 1984). However, it is worth considering an alternative opinion on the etymology of the word “scenography”. According to the author’s updated version, the term comes from the English word scenery, which means “decorations” in combination with the Greek “... graphic” (write, draw, paint), which in compound words combined with other concepts (for example, “scenery”) forms the phrase “scenery painting”. A new insight into the etymology of the word causes it to be interpreted differently – to create an artistic visual image of the play with actually scene painting. The conception of “scenography” as a “scene painting” associated with an area of art in Ancient Greece – scenery, which implied an artistic combination of architecture, sculpture, and painting, leads to a misunderstanding of the term - the decoration of the scene by various expressive means, but not only painting ones.

In modern terms, the essence of multivariate ways of designing both the theatrical production and stage is introduced by the term “scenic design”. Definitions of the term “design”, for example, the “scenic design”, implies a broad and common concept of the artistic designing of stage space. Commonly, the design is specified for an artistic designing that has quality of the interconnection of the details provided to create a coherent and effective unity. The effectiveness of such artistic designing is influenced by four limiting factors: the pro-

perties of the materials that will be used, the influence of methods that will adapt these materials to applying, the existence of the parts within the whole, and the impact of the whole on those who can see, use, or take part in the design object. This article examines animal motifs as components of the scenic design of a theatrical production.

At present, theoretical and practical studies on the theory, history and practice of stage setting can be divided into issued areas into several directions: the historical evolution of Ukrainian scenography (V. Berozkin, I. Verykivska, H. Veselovska, D. Horbachov, N. Yermakova, O. Kliekovkin, N. Kornienko, O. Krasylnykova, A. Lypkivska, L. Sokyрко, V. Fialko, V. Chechyk, and others); contemporary Ukrainian scenography (O. Kovalchuk, O. Krasylnykova, O. Klekovkin, O. Ostroverkh, S. Trykolenko, and others); involvement of world artistic experience in the Ukrainian scenography process (O. Antonova, M. Hromov, A. Nikitina, T. Shekhter, and others); practical experience of Ukrainian scenic designers (D. Borovskiy, M. Levytska, D. Lider, A. Petrytskyi, M. Frenkel, and others); technical equipment as an instrument of artistic expression and a means of implementation of the producers' creative concept (V. Bazanov, V. Kozlinsky, K. Iudova-Romanova, and others); issues of national component in Ukrainian design (V. Danylenko, Yu. Diachenko, O. Hladun, M. Stankevych, and others).

Thus, it can be argued that there is a lack of art studies in the national science aimed at studying design solutions that contain animal motifs in the design of the performing art productions. Animal motifs within the use at a stage the animality as a key element of the production, in particular, of the performing arts are first considered in scientific terms in the system of scenic design, which shape the scientific novelty of the research.

### **The purpose of the article**

The purpose of the study is an art analysis of the animal motifs in the scenic design of theatrical production from antiquity to the present.

### **Presentation of the main material**

Mentioning the involvement of animals in the design of theatrical performances can be found in the ancient world. The more the Roman Empire conquered countries, the more often there were processions with a large number of war captives showing war trophy, including never-before-seen by the Roman public exotic animals. Indeed, it is known that the inaugural ceremony of the Colosseum of Rome in 80 AD was celebrated with festive events that were lasting for the 100 days running. Therein, there were numerous performances with the bestiarii ("beast fighters") and gladiators. In bloody theatrical performances, there were found "50 ostriches, 2 giraffes, 20 zebras, 15 moose, 100 deer, 20 elephants, 40 wild horses, 60 buffaloes, 6 crocodiles in the canals" (Hrinchenko, 1897, pp. 16-17). In the amphitheatre, there was also practiced pitting wild animals against each other: a rhino against an elephant, a panther against a bull, a bear against a boar and so on. Subsequently, "hunters" who "hunted" for animals joined the performance. In such struggles, both humans and animals won. Further, to raise the audience's adrenaline the prisoners and criminals appeared in the arena, armed only with swords and knives, and hungry furious animals were put to them – "two hundred hungry bears and four hundred lions, tigers and hyenas" (Hrinchenko, 1897, p. 18) that hit out ripped and ate people. Note that these actions can actually be referred as theatrical executions. In this context, animals are in fact both performers of theatrical blood-stained cruel staging and become an element of its artistic design.

Sometimes the criminals for the slaves' guilt were also condemned to such theatrical execution, when a person appeared in the luxurious arena, playing the lyre, personifying the legendary Greek Orpheus. It seemed that nature itself was fascinated by its game: the rocks, listening, approached him, trees bent branches, birds flew over him, and animals came to his feet. At the end of this idyll, "Orpheus" was torn into pieces by the bear.

Direct involvement of spectators into animal performance was also popular. Thus, at the climactic scene of the performance, "the arena stain with blood is being sprinkled with sand. In the middle of the arena, there is a place covered with boards. There is a pit under these boards, and there are machines in it. The wooden floor is removed. The machines put a green grove out of the pit. Among the trees on the branches, the most wonderful birds are tied. Thousands of ostriches, deer, boars, wild rams, sorts of poultry are penned through the gates" (Hrinchenko, 1897, p. 20). An illusion of wildlife harmony is created in the arena of the amphitheater. Suddenly, "the gate opens into the yard and the hoi polloi rushes into the arena" (Hrin, 1897, p. 20], trying to hold something at once. There is a big flurry, fights, lumps in the arena... At the same time the Senate lodge

is reached out with the same plight – they are throwing pearls, valuables, slaves' grants, houses, estates there. Other spectators have to watch this furry with pleasure.

The described examples of involving animals in a theatrical performance in Ancient Rome can be interpreted as animal motifs in the proto-scenic design. A characteristic feature of shows created with animal elements is its focus on satisfying the aesthetic needs of spectators and at the same time on emotional excitement from horror.

Since the 9<sup>th</sup> century in Western Europe, the Christian Church was beginning to look for the most expressive means of influencing the believers. With this in mind, the process of staging the mass was launched. Initially, the ritual of reading episodes from legends about the life of Christ, about his burial and resurrection was formed. From these dialogues, an early liturgical play was born. This early church theater made a significant contribution to the process of the emergence of stage design. The techniques, antiquity's time-tested, found their continuation in the liturgical drama. In particular, the production of the first live nativity scene (Italian presepe – cribs) was a landmark in the history of the theatre - the spatial reproduction of a sketch depicting the nativity in Bethlehem, by Francis of Assisi. The event took place in the Greccio Cave near Rieti, the Umbria region of Italy on Christmas Day on December 25, 1223, which further began the tradition of exhibiting Christmas nativity scenes not only in Italian churches but subsequently spread throughout Europe, including Ukraine. Historical references to this were made by the biographer of St. Thomas of Celano in "The First Life of St. Francis of Assisi", written in 1228–1229, immediately after the canonization of the Poor Man from Assisi (Olikh, 018). In Francis's idea, according to the gospel story, the assistant had to "introduce the Child born in Bethlehem and in some way to see with the eyes of the body the inconvenience in which he was in need of new-borns things, as he was put in a crib and lying on the hay between the ox and a donkey" ("Rizdvo"). As can be seen from the text, the idea of Francis did not include the full reproduction in the live performance of the familiar scene of Christmas nativity with the new-born Jesus, Mary, and Joseph, magi, as well as ox, donkey, and sheep. To create an allusion to the events of Bethlehem, it was enough to bring the Christmas mass to the cave, to reproduce the cribs to which Francis laid hay during the mass, and the presence of animals – there was only an ox and a donkey in the interior. Francis did not use any figures to reproduce the stage images. For him, the Eucharist was the embodiment of Jesus. By engaging believers in such an unusual theatrical mass, the pastor did not try to show them a re-enactment of the biblical story, he preached people to communicate with Jesus through the system of visual allusions.

The above example can be interpreted as creating animal motifs in the proto-scenic design during the staging of the church mass – the presence in the interior of the cave, an ox and a donkey serves to determine the place of action and the decoration of the production.

Today in Europe, the tradition of "live nativity scene" has not been lost. As a rule, it is made in the evening for two to three hours between December 4 and January 6 in the squares of cities or in the fields where it is possible to involve animals in the production. The main event of the re-enactment is the demonstration of Madonna with a baby Jesus in her arms as a woman with a real baby.

Christmas "live nativity scene", however in a modified form, exists today in Ukraine. Thus, in the story of the TV News Service program of the 1+1 TV channel, it was mentioned about the ceremonial tradition of celebrating the Old New Year, which coincides with the feast day of Vasyl, in Western Ukraine, in particular in the village of Kolintsy, Ivano-Frankivsk region. The peculiarity of the local ancient tradition is to participate in the ritual of zasivannia (Ukrainian ritual sowing) of a real horse, which is taken by the zasivalnyky (participants of the ritual) from house to house. The horse is adorned with bell necklaces, colourful wraps, bright artificial flowers, tassels, and ribbons in accordance with local tradition - it should become the main decoration of the festive performance. A festive, solemnly decorated march of participants goes over the village at midnight. The local villagers are glad to invite the participants and the horse to visit a yard or a house. There is a belief: if on the feast of Vasyl it is a horse that first comes to the house, the wealth and health will come to the family. Therefore, the animal is often brought directly to the house, despite its rather large and can cause inconvenience. The bright dressed horse is accompanied by the participants, who are sending holiday greetings to the hosts with songs, dances, and good words. The solemn walk from house to house lasts all night and ends in the morning in the churchyard (Pass, 2018).

Considering the involvement of the animal in the theatrical ceremonial action in the context of studying the design features of the stage space of theatrical and entertainment productions, it is worth noting that the horse is the central visual artistic way of acting. Other participants of the action – zasivalnyky, are placed around it. Moving a horse from house to house, from the yard to yard means moving all the stage space. The boundaries of the stage space in which the stage action takes place are determined by the visual presence



of the horse in it. The horse becomes the central component of the whole performance; however, it is not involved in the performances at all. It is present only for design purposes if you do not take into account the beliefs in its miraculous, healing power. Spectators, watching the ritual action and sometimes taking part in it, enjoy esthetical pleasure of the dramatic-vocal-choreographic performances, as well as the scenic composition created by the participants and festively decorated horse.

In general, it can be observed that horses are more often involved in stage performances than other animals. Therefore, the performance of G. Veryovka National Academic Folk Choir on the stage of the Kremlin Palace of Congresses during the reporting concert of the creative collectives of the Ukrainian SSR, dedicated to the 26<sup>th</sup> Congress of the Communist Party of the Soviet Union in 1981, with the musical number “Song about Tachanka” (lyrics: M. Ruderman, music: K. Listov, director: I. Moiseyev) was accompanied by four horses of the amazing beauty. The power-driven movable platform at the front edge of the stage, scrolling beneath their swift hooves, gave the spectacular impression that the beautiful animals were rushing directly to the audience in time with dynamic music. Highly professional vocal choral performance combined with beautiful animals on stage, with the dynamics of graceful fast and unique in their direction of movement towards the audience made an unforgettable emotional impression from the perception of the concert number. In this case, the horses became the dominant attraction of the composition in the scenic design of the performance.

Butterflies have always attracted people with their bright colours. The Mexican Day of the Dead is a holiday inherited from the Aztec by modern peoples of North America. The Aztecs believed that the souls of the dead returned to the world of living in the form of winged insects to visit relatives and celebrate the Day of the Dead together. It is no coincidence that the time of the festive ritual carnivals – November 1 and 2 – often coincides with the period when millions of the giant monarch butterflies leave the US and Canada and fly into the forests of central Mexico. Clouds of black and orange butterflies create a spectacular and unforgettable sight, flying in the air to delight the eyes of spectators and participants with the sudden unexpected movements and soft, diverse, shimmering beauty of the wings.

Another equally impressive original example of how designers use beautiful butterflies for the design of space of entertainment events may be the present Ukrainian trend to salute during the wedding with beautiful colourful and multi-coloured butterflies. The vibrant colours and amazing shapes of the insect wings, their flickering movements, hold the viewer’s attention, evoking aesthetically pleasure and positive emotions, creating a sense of uniqueness of the holiday. This design is able to transform the usual location of the event into a magical stage space, where a striking visual action takes place. Combined with the floral design, the holiday site seems like a true oasis.

With regard to the traditional release of pigeons by newlyweds at a wedding ceremony, in the context of studying the features of scenic design, it is possible to talk about the dual direction of the use of appropriate animal props: on the one hand, to perform a wedding rite that will bring peace and love into married life, and on the other – newlyweds, releasing beautiful decorative white doves into the sky create a fragmentary decoration of the wedding event. Thus, white doves, symbolizing peace and love in a new family, become part of the decoration of the rite.

Exploring the features of the design of scenic space with animal involvement as its constituent, we focused on the most illustrative examples of theatrical events. On the other hand, the representatives of the animal world are seamless within the professional theatrical scene, where they participate in the scenic design. Researchers argue, “in recent years, the design process of the stage performance has become rare popular. It differs fundamentally from the traditional context-dependent naturalistic treatment of design in that it is focused solely on visual perception, devoid of any philosophical and meaningful sense” (Trykolenko, 016, p. 84).

There are some bright examples from the history of the opera. Thus, from the first staging on November 2, 1935, on the stage of the Croatian National Theatre in Zagreb, the widely known a national comic opera in three acts “Ero the Joker” by J. Gotovac (directed by K. Dolencic, scenic design by D. Laginje) – in the final scene of the wedding between a smart country young man Mića and the daughter of a rich peasant, Djula, newlyweds traditionally ride a horse. In fact, the scenic design is the costumes of the performers, the floodlight and a pair of horses – white and black (“Ero the Joker”, n.d.). The main characters occupy a prominent place in the stage composition: they, while sitting on the top, are above the surrounding circle of guests. In addition, the horses themselves attract spectator attention with their physique and natural beauty.

Despite the various organizational and economic problems associated with the use of horses in illuminated by studio light boards and floats enclosed stage premises, they are quite often involved in productions

compared to other animals. Therefore, it is worth looking back at the production of “The Legend of Faust” based upon J.W. Goethe’s tragic play (Ivan Franko National Academic Drama Theatre, 2007, director: A. Prykhodko, scenic design: M. Pohrebniak). “The scene, where Alexander of Macedon bursts upon the view, is at a pseudo-historical backdrop: the main dominant of the action is living horses” (Trykolenko, 016, pp. 81-82). Alexander the Great and his mistress, riding out on these beautiful horses, go on a victory lap, set wondering and admiration for the audience.

Contemporary ballet art has made a significant contribution to the involvement of animals in scenic design. French choreographer Luke Petton staged *Swan Ballet* in 2012, which was premiered on June 6 at the Théâtre national de Chaillot. Black and white swans and other birds - parrots, herons, cranes, starlings, etc. – took part in the ballet performance along with the dancers of the Le Guetteur Company. Choreographic parts were performed by dancers in compositional unity with birds. The stage settings were within a transparent water trough running along the backdrop of the stage, in a circular reservoir in the foreground and on a mirror-black stage linoleum floor in the centre of the stage. Fantastically graceful, graphically sophisticated and naturally perfect swans have become the dominant component of the design solution of the whole production. Black, white swans, and other birds, clear water and dancers dressed in black and white swimwear, sometimes with a high glove-arm on one arm, caught by the rays of the upper light – the concept of the scenic design for the ballet “Swan” (Fig. 1).



Figure 1. “Swan” – creation for dancers and swans (“Swan”, 2012).

This performance was not the only one of L. Petton’s experience in the field of ballet “contact-improvisation” style with animals in ballet productions. In addition to birds, the artist also involved stallions (2010, “CAvAlle”) (“Luc Petton”, 2018, pp. 2-18).

It is worth to mention some typical examples of wildlife involvement in dramatic performances. It should be noted, in the dramatic production animals are used more as game props, or, even more, they become actors rather than perform design functions. Thus, in the play “Kamo” by the Ukrainian playwright O. Levada in the production of the Kyiv Theatre of Poetry (1985, director: S. Proskurnia, designer: V. Karashevskiy), an ordinary grey sparrow acted in a makeshift stage space in the passage of the Golden Gate of Kyiv. The unpretentious bird of prey, released from a cage under the arches of a hall of a majestic monument of the defence architecture of the 11th century, was associated in the eyes of the viewers with revolutionist Kamo, a freedom fighter. Sparrow became a metaphorical embodiment of the main character, who escaped from years of imprisonment in the mental ward, where he pretended to be psychically sick. Why is it a sparrow? Because “sparrows are not kept in cages – they are not given the talent of melodious singing. But these unremitting labourers are always around people as if they were part of their lives” (Bahinska, 1986, p. 4).

In the famous performance of Sadovskyi Vinnytsia Oblast Academic Ukrainian Musical and Drama Theatre “Notre-Dame de Paris” by V. Goldfeld from the novel by V. Hugo in the production of F. Vereshchahin (premiered in 1968, scenic designer: M. Bilyk) a pet goat was one of the characters who accompanied Esmeralda at the stage. At the same time, the behaviour of the non-performing animal on stage always dictated an improvised positioning, which made it difficult for both the actors and the theatre production crew. As for the design, the goat was only decorated with a bell and had little painted horns. That is, it can be argued that in this case, the animal was a speechless character, becoming an element of the stage action of the performance, without taking part in the scenic design.

### Conclusions

Summarizing the above, we can draw the following conclusions:

- the practice of involving the representatives of the animal world in the scenic design has signs of the intersection of deep traditions in the national artistic culture of Ukraine with the implementation of other cultures' achievements;
- the scenic design has a dual nature, which is explained by its belonging to both the art of design and the stage art;
- the perception of contemplation of animals in the stage space brings esthetical and /or emotional pleasure to the public, which determines their dominant place in the artistic and scenic design of theatrical productions;
- directors often consciously bring real animals to the scene, knowing about their exceptional stage makeup, because the public's perceptions will always be chained to the contemplation of the animal on the stage because they are characterized by improvisational unpredictability;
- the ways of attracting animals to the scenic design are organized in terms of functionality: animals as a component of scenic design, animals as game design requisites, animals as living sets, animals as participants in the stage action;
- it is argued that in dramatic performances animals are used more for the purpose of functional application in the development of stage action than for the artistic design of the external form of the production.

Directions for future research. Investigating the issues of the history and practice of scenic design with animals as one of the elements, we have only had a sketch upon the issues of the general theoretical concept of scenic design as an artistic phenomenon. The aspect of the peculiarities of its national characteristics was also not covered. Future research should also focus on the study of animal motifs in scenic design.

### References

- Bahinska, L. (1986). My stiikist spadkuvaly u heroiv [We have inherited the strength of spirit from the heroes]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 23-25 [in Ukrainian].
- Drak, A.M. (1984). Teatralno-dekoratsiine i kinodekoratsiine mystetstvo [Theatrical-decorative and cinema-decorative art]. In M.P. Bazhan et al. (Eds.), *Ukrainska radianska entsyklopediia* (2nd ed., Vol. 11, pt. 1, p. 174). Kyiv: Holovna redaktsiia URE [in Ukrainian].
- Ero the Joker. (n. d.). Retrieved from <https://operavision.eu/en/library/performances/flashback/ero-joker-croatian-national-theatre-zagreb> [in English].
- Hrinchenko, B. (Ed.). (1897). *Strashni zabavky. Opovidannia pro rymyskyi tsyrk [Terrible playthings. Story about the Roman Circus]*. Chernihiv: Drukarnia "Hubernskaho Pravleniia" [in Ukrainian].
- Luc Petton, choreographer of the Compagny Le Guetteur. (2018). Retrieved from <https://www.lucpetton.com/fr/luc-petton-en/> [in English].
- Olikh, P. br. (2018, January 4). Chy sv. Frantsysk zrobyv pershyi vertep? [Did St. Francis make the first vertep?]. Retrieved from <http://credo.pro/2018/01/197486> [in Ukrainian].
- Pass, A. (2018, January 14). U prykarpatskomu seli zberegly unikalnu tradytsiiu shchedruvannia na Staryi Novyi Rik [In the precarpathian village retained a unique tradition of carolling on Old New Year's Day]. Retrieved from <https://tsn.ua/ukrayina/u-prikarpatskomu-seli-zberegli-unikalnu-tradyciyu-schedruvannya-na-stariy-noviy-rik-1085480.html> [in Ukrainian].
- Rizdvo i Sviatyi Frantsysk z Assizi [Christmas and St. Francis of Assisi]. (n.d.). (P. Olikh, Trans.). Retrieved from <http://patryk.ofm.org.ua/rus/person/fransis/francesco/rizdvo1.html> [in Ukrainian].
- Stsenohrafiia [Scenography]. In M.P. Bazhan et al. (Eds.), *Ukrainska radianska entsyklopediia* (2nd ed., Vol. 11, pt. 1, p. 95). Kyiv: Holovna redaktsiia URE [in Ukrainian].
- Swan – creation for dancers and swans. (2012). Retrieved from <https://www.lucpetton.com/fr/repertoire/swan/swan-en/> [in English].
- Trykolenko, S.T. (2016). *Ukrainska stsenohrafiia kintsia XX – pochatku XXI st.: osnovni tendentsii rozvytku ta avtorski pozytsii [Ukrainian scenography of the late 20<sup>th</sup> - early 21<sup>st</sup> centuries: the main tendencies of development and author's viewpoint]*. (PhD Dissertation). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. M.T. Rylsky NAS of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

*The article was received by the editorial office: 11.10.2019*

**АНИМАЛЬНІ МОТИВИ  
У ДИЗАЙНІ СЦЕНІЧНОГО  
ПРОСТОРУ**

Юдова-Романова Катерина Володимирівна  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Мистецтвознавчі дослідження з питань теорії, історії та практики художнього оформлення сценічного простору досить різновекторні. Вітчизняній науці бракує фахових предметних та системних досліджень, спрямованих на вивчення досвіду застосування анімальних мотивів – у розумінні використання на сцені недресированих тварин в якості характерного елементу – в дизайні постановок творів сценічного мистецтва. Мета дослідження – мистецтвознавчий аналіз анімальних мотивів у дизайні сценічного простору театральновидовищних постановок у хронологічних межах від античності до сьогодення. Методологічну основу дослідження складають традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, історико-атрибутивний, реконструктивно-модельний, хронологічна дескрипція, що сприяють розкриттю образної трансформації анімальних мотивів у дизайні сценічного простору театральновидовищних постановок. Анімальні мотиви в системі оформлення сценічного простору з наукового погляду предметно розглядаються вперше, що й зумовило наукову новизну дослідження. Авторкою зроблені такі висновки: дизайн сценічного простору має дуальну природу, виходячи з приналежності і до мистецтва дизайну, і до сценічного мистецтва; перцепція анімальних мотивів у дизайні сценічного простору несе естетичну і/або емоційну насолоду глядачам, обумовлену багато в чому притаманною тваринам імпровізаційною непередбачуваністю, що, своєю чергою, часто призводить до зайняття ними домінуючого місця в художньо-проектному конструюванні театральновидовищних постановок; способи залучення тварин до дизайну сценічного простору можна систематизувати за функціональним призначенням: тварини як складник дизайну сценічного простору, тварини як ігровий дизайнерський реквізит, тварини як живі декорації, тварини як учасники сценічної дії; анімальні мотиви мають функціональні особливості в дизайні сценічного простору драматичних вистав.

*Ключові слова:* анімальні мотиви; дизайн; сценічне мистецтво; недресировані тварини; сценічний простір

**АНИМАЛЬНЫЕ МОТИВЫ  
В ДИЗАЙНЕ СЦЕНИЧЕСКОГО  
ПРОСТРАНСТВА**

Юдова-Романова Екатерина Владимировна  
*Кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина*

Искусствоведческие исследования по вопросам теории, истории и практики художественного оформления сценического пространства достаточно разновекторные. Однако, отечественной науке не хватает профессиональных предметных и системных исследований, направленных на изучение опыта применения анімальных мотивов – в смысле использования на сцене недресированных животных в качестве характерного элемента – в дизайне постановок произведений сценического искусства. Цель исследования – искусствоведческий анализ анімальных мотивов в дизайне сценического пространства театральнорежиссерских постановок в хронологических границах от античности до современности. Методологическую основу исследования составляют традиционные искусствоведческие методы: историко-культурный, историко-атрибутивный, реконструктивно-модельный, хронологическая дескрипция, способствующие раскрытию образной трансформации анімальных мотивов в дизайне сценического пространства театральнорежиссерских постановок. Анімальные мотивы в системе оформления сценического пространства с научной точки зрения предметно рассматриваются впервые, что и обусловило научную новизну исследования. Автором сделаны следующие выводы: дизайн сценического пространства имеет дуальную природу, исходя из принадлежности и к искусству дизайна, и к сценическому искусству; перцепция анімальных мотивов в дизайне сценического пространства несет эстетическую и/или эмоциональное наслаждение зрителям, обусловленную во многом присущей животным импровизационной непредсказуемостью, и, в свою очередь, часто приводит к занятию ими доминирующего места в художественно-проектном конструировании театральнорежиссерских постановок; способы привлечения животных к дизайну сценического пространства можно систематизировать по функциональному назначению: животные как составляющая дизайна сценического пространства, животные как игровой дизайнерский реквізит, животные как живые декорации, животные как участники сценического действия; анімальные мотивы имеют функциональные особенности в дизайне сценического пространства драматических спектаклей.

*Ключевые слова:* анімальные мотивы; дизайн; сценическое искусство; недресированные животные; сценическое пространство



DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188647

УДК 78:37.016(477+510+520)

**ГЕНЕЗА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ  
В УКРАЇНІ ТА КРАЇНАХ СХОДУ  
(НА ПРИКЛАДІ КИТАЮ ТА ЯПОНІЇ)**

Антошко Марина Олегівна  
Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
ORCID: 0000-0002-4105-7519,  
e-mail: antoshko.m@rambler.ru,  
Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського,  
вул. Архітектора Городецького 1-3/11, Київ, Україна, 01001

Мета дослідження – розглянути процеси зародження й становлення музичного виховання в Україні та країнах Сходу, зокрема в Китаї та Японії, виявити їхні спільні та відмінні ознаки. Методологія дослідження. У роботі використано аналітичний та історичний методи, що дали змогу простежити зародження й становлення музичної освіти в Україні та в країнах Сходу; структурний метод застосовувався в угрупованні та викладенні фактичного матеріалу; біографічний метод допоміг зосередитися на вивченні діяльності видатних людей мистецтва, які займалися проблемою музичної освіти в Україні. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому висвітлені споріднені й відмінні прояви музичного виховання в Україні та в країнах Сходу, про що свідчить аналіз методів і форм музичної діяльності обох сторін та розкриття того, як музичне виховання впливає на формування духовної культури особистості та сприяє її всебічному й гармонійному розвитку. Висновки. Поряд з розбіжностями з'ясовано певну спорідненість музичного виховання в Україні та в країнах Сходу. У формуванні цілісної особистості спорідненим є виховання морально-естетичних смаків шляхом музичного мистецтва. Як в Україні народне мистецтво є важливим проявом національно-етнографічної культури, так і в країнах Сходу однією з форм культури є свята, адже вони тісно пов'язані з історією та національними традиціями. І в Україні, і в країнах Сходу вважається, що потрібно поєднувати чуттєве сприйняття музики із сферою свідомого засвоєння знань, іти від простого до складного. Однак в Україні для всебічного й гармонійного музичного виховання активно залучаються здобутки музичної культури багатьох народів, тоді як великий вплив на східний менталітет здійснює сім'я, яка зберігає національну традиційність.

*Ключові слова:* музичне виховання; музична освіта; культурні традиції України та країн Сходу; творчість; музично-естетичний смак

**Вступ**

Одним із пріоритетів розвитку творчої особистості в освітньому процесі є музичне виховання, становлення якого в Україні займалося багато митців, про що свідчить розмаїття доробків, створених видатними педагогами. Завдання, які ставить перед собою педагог полягає у формуванні музично-естетичного смаку учнів, розвитку їхніх моральних якостей у процесі музичного виховання, яке допомагає опанувати свої почуття та пізнати навколишній світ.

Не менш цікавими для науковців є також освітянські проблеми, які ставлять перед собою науковці країн Сходу. До того ж значна кількість представників східних країн навчаються в українських мистецьких вищих закладах освіти, у такий спосіб переймаючи досвід українського мистецтва та збагачуючи нашу культуру своїми традиціями. Тож взаємопроникнення мистецького досвіду між Україною і східними країнами залишається актуальним.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що в ньому висвітлені споріднені й відмінні прояви музичного виховання в Україні та в країнах Сходу (Китай, Японія), про що свідчить аналіз методів та форм музичної діяльності обох сторін; розкрито, як музичне виховання впливає на формування духовної культури особистості, сприяє її всебічному й гармонійному розвитку.

Методичні підходи до розвитку музичного виховання в Україні та зарубіжних країнах мають певні особливості. Зокрема, про основні форми застосування музики як виховного засобу в стародавньому світі (зокрема, у Китаї) в контексті соціалізації особистості йдеться в статті Є. Козеняшева (2011). Досвід фахівців-практиків із сучасних напрямів та аспектів розвитку музичного виховання у європейських країнах і США, характеристику зарубіжних систем музичного виховання узагальнено в роботі

С. Барило (2019). Особливості поєднання музично-виконавського та художньо-просвітницького елементів під час підготовки майбутніх учителів музики розкрито в статті Мінь Шаовой (2017). Дослідженню основних періодів розвитку загальної музичної освіти, фактів спадкоємності в розвитку музичного навчання та генези музично-педагогічного новаторства присвячена стаття О. Руденко (2017).

### **Мета і методи дослідження**

Мета роботи полягає у висвітленні процесів зародження й становлення музичного виховання в Україні та країнах Сходу, зокрема в Китаї та Японії, у виявленні їхніх спільних та відмінних ознак.

Методологія дослідження. У дослідженні використано аналітичний та історичний методи, що дали змогу простежити зародження й становлення музичної освіти в Україні та в країнах Сходу; структурний метод застосовувався в угрупованні та викладенні фактичного матеріалу; біографічний метод допоміг зосередитися на вивченні діяльності видатних людей мистецтва, які займалися проблемою музичної освіти в Україні.

### **Виклад матеріалу дослідження**

Питаннями музичної освіти займалися багато педагогів, музичних діячів та композиторів, серед яких слід виокремити М. Дилецького, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, П. Козицького, В. Верховинця та ін. Ведучи мову про виховні традиції Сходу, треба назвати таких науковців, як Лю Лянь (2015), Н. Попович (2015), Сі Даофен (2015), Сюй Чже (2014) та багато інших, які порушували питання виховання та освіти у своїх наукових роботах.

Осмислюючи досвід попередників, котрі вивчали проблему музичної освіти в Україні, варто назвати М. Дилецького (близько 1630 – близько 1690) – українського музичного теоретика, композитора, хороового диригента й педагога (Дзира, 2004, с. 383) який вважається класиком науково-теоретичної думки з партесного стилю завдяки його «Ідеї граматики мусікійської» (1675). Саме ця робота вважається фундаментальною в розвитку багатоголосного стилю в Україні. У дослідженні систематично викладений матеріал стосовно партесного стилю, відновлено правила композиції та надано методичні поради стосовно музичного виховання, водночас у ньому висвітлено питання щодо навичок оволодіння професійним співом, хоровим диригуванням та нотною грамотою.

Одну із рукописних копій, котра зберігається у фондах Львівського музею українського мистецтва, підготувала до видання музикознавець О. Цалай-Якименко (1971) яка на той час була викладачем Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Перше оприлюднення новознайденого списку М. Дилецького на шпальтах офіційних видань відбулося на сторінках львівського часопису «Жовтень», що набуло значного резонансу в наукових колах і спровокувало негативну реакцію московських науковців, тому що вчені поза канонами радянської наукової етики розповіли про переваги цієї знахідки над іншими відомими на той час стародруками «Граматики музикальної» М. Дилецького, наголосивши на тому, що це чи не єдиний повний список, до того ж написаний старою українською мовою (Савчук, 2016, с. 8-9).

Музикознавець І. Савчук (2016), ґрунтовно вивчивши питання «Граматики» М. Дилецького, зазначає: «Розглядається процес включення новознайденого фоліанту до музикознавчого річища аж до моменту його факсимільного опублікування у видавництві «Музична Україна» та пов'язана з цим напружена дискусія між науковими центрами вивчення старовинної музики Києва і Москви. Загалом у період від 1965 до 1970 року на джерелознавчому матеріалі простежуються особливості функціонування української школи вивчення старовинної музичної культури другої половини 1960-х, окреслено історико-антропологічні характеристики наукових дискусій, спричинених появою цього трактату, та роль особистісного фактору у наукових пошуках, означено нонконформістські характеристики постаті дослідника-вченого в українському музикознавстві 1960-х» (с. 6).

Засновником української професійної музики вважається М. Лисенко (1842–1912) – український композитор, піаніст, диригент, педагог, громадський діяч, збирач пісенного фольклору. Саме цей митець підніс усі жанри української музики на високий фаховий рівень, заклавши основи музично-критичної і наукової думки про українську музику й акцентувавши на темі народу та народної пісні. М. Лисенко вважав, що у вихованні молоді треба враховувати неповторність індивідуальності кожного учня, а для розкриття неповторних талантів кожного слід використовувати дитячі народні ігри з народними

піснями, танцями й рухами. Митець наголошував, що основною ціллю у вихованні має бути духовний розвиток дитини, спрямований на виховання моралі. Використовуючи у своїй системі виховання як підґрунтя фольклор, композитор дотримувався думки про тісне спілкування вчителя та учня, про передання навичок та умінь педагога своїм учням. Варто наголосити, що педагогічні принципи М. Лисенка яскраво виокремлені в сучасних принципах музично-естетичного виховання, а вагомість його внесків в педагогічну систему є неоціненним вкладом в українську музичну освіту (Архімович & Гордійчук, 1952).

Ще одним видатним українським композитором, хоровим диригентом, громадським діячем та педагогом був М. Леонтович (1877–1921). Саме педагогічна діяльність цього митця заклала фундамент української музичної культури, адже композитор займався навчанням дітей гри на скрипці, флейті, віолончелі та інших музичних інструментах. Працюючи в Чуківській школі, він організував дитячий хор та оркестр (згодом колектив навіть отримав додаткові кошти на купівлю музичних інструментів). Спеціально для цього дитячого оркестру, з урахуванням специфіки дитячих можливостей, М. Леонтович переклав твори різних авторів. Партії для дітей-оркестрантів були технічно нескладні, оркестрова фактура прозора, із переважанням гомофонно-гармонічної та акордової, поліфонічні моменти використовувалися зрідка. Шкільні оркестрові гармонізації за стилем близькі до аранжувань, зроблених для шкільних хорів (наприклад, «Тиха вода», «Ой, у полі жито», «Грицю», «Черчик» та ін.) (Завальнюк, 2002, с. 18). Створений М. Леонтовичем оркестр виступав на різних літературно-музичних вечорах, виконуючи спеціально підготовлені для нього оркестрування пісень «Дударик», весільної пісні «Чоботи», «Шумки» М. Завадського й ін. (Завальнюк, 2002, с. 18).

Осмислюючи власний досвід роботи з дітьми, педагогічну діяльність у Київській українській учительській семінарії, на диригентських курсах при Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, театральних курсах та курсах дошкільного виховання, М. Леонтович підготував кілька методичних праць, присвячених хоровому співу, зокрема підручник «Практичний курс навчання співу в середніх школах». Головною педагогічною ідеєю М. Леонтовича було переконання в тому, що основою навчання дітей музиці має бути музичний фольклор. Матеріал підручника вміщує твори, сприятливі для розвитку навичок акапельного хорового співу, що характерний для народного виконавства, зокрема – українські народні пісні зі збірок М. Лисенка та К. Стеценка, чимало вправ, заснованих на інтонаціях російського, українського, білоруського фольклору тощо. Відомо, що у своїй практичній роботі з дитячим хором композитор активно використовував також російські, білоруські, грузинські, польські, єврейські, чеські, німецькі та італійські народні пісні. За задумом М. Леонтовича, подібний добір репертуару дає змогу виховувати учнів усебічно та гармонійно розвиненими особистостями (Завальнюк, 2002, с. 91-93).

Значне місце в музичній культурі займала педагогічна діяльність К. Стеценка (1882–1922), який створив оригінальні пісні й хори, що стали прикладом в методиці викладання співу, він розробив теоретичні основи системи музичної освіти (Федотов, 1981). Одночасно зі К. Стеценком педагогічною діяльністю займався Я. Степовий (1883–1921), розвиваючи кращі традиції українського класичного мистецтва та активно займаючись громадською і творчою діяльністю.

Послідовності в методиці занять дотримувався композитор, музикознавець, музичний педагог та громадський діяч П. Козицький (1893–1960), який залишив свій досвід та методичні поради в нотатках, статтях і теоретичних працях. Саме він вважається засновником перших спроб у створенні методичних вказівок із питань музичного виховання. Композитор та педагог вважав, що потрібно поєднувати чуттєве сприйняття музики із сферою свідомого засвоєння знань, іти від простих до складних завдань поступово (Гусарчук, 2008).

Засновником українського дитячого музично-ігрового репертуару («Весняночка») та постановником першого національного музичного балету («Пан Каньовський»), українським етнографом, автором посібників був В. Верховинець (1880–1938). Важливо, що особливістю спадщини композитора є підпорядкованість педагогічній меті. Митець вважав, що саме народне мистецтво є вагомим проявом національної культури, адже відзеркалює традиції, духовний світ, звичаї і традиції українського народу, виражає його національний колорит (Кізченко, 2003). Саме в його теоретичних працях В. Верховинця, серед яких виокремлюються «Українське весілля», «Українські танці», «Теорія українського народного танцю», ми відстежуємо суто народний колорит (Гусарчук, 2008).

Не менш цікавими для науковців є освітня проблеми, які ставлять перед собою науковці країн Сходу. Вивчаючи історичні події країн Сходу, треба зазначити, що великий вплив на східний менталітет здійснює сім'я, яка впливає на збереження національної самобутності, особливості музичної культури й мистецтва. Мистецьким вихованням дітей починають займатися змалечку, адже саме живопис, музика

й танці є основним, що формує та виховує естетичний смак дитини. Своєрідним різновидом східного мистецтва була і є китайська писемність, а саме ієрогліфи, які становлять собою один з видів образотворчого мистецтва (Тавровський, 1989, с. 5).

Підґрунтям для моделювання мистецької освіти Японії є здатність людини мислити емоційно, враховуючи відчуття природньої краси. Саме тому там вважається доцільним поєднанням із природою. Важливим напрямом у японській системі освіти є музичне виховання. Починаючи вчити музиці в доволі ранньому віці, японці використовують відому систему виховання японського педагога С. Судзукі (2005), яка базується на використанні сенситивності раннього періоду в емоційному розвитку дитини. Педагог вважав, що музикальність можна розвинути в дитини шляхом розвитку її музично-естетичного смаку. С. Судзукі (2005) переконує своїм баченням розвитку дитини, адже пропонує навчати музиці із самого народження, використовуючи мовлення, тобто поєднуючи рідну мову з музичною. Важливе значення в цьому процесі педагог відводить батькам, які на початковому етапі допомагають опанувати навички мови та музичної культури. У такий спосіб відбувається процес вбирання музичної мови поряд із рідною, при якому вивчені твори повторюються та вводяться нові навички для вдосконалення майстерності. Запорукою гарного навчання є поступовість педагогічного процесу – від простого до складного.

Варто наголосити, що однією із форм японської культури є свята, які тісно пов'язані з історією країн Сходу. Цікавим є саме дійство, насичене театралізованістю, музикою, танцями й піснями, адже воно здійснює вплив на національні традиції. Святкові традиції впливають і на дитячі уявлення та світогляд. Цікаву інформацію про східні свята подає дослідниця О. Зав'ялова (1990). Отже, фундаментальним в основі світосприйняття країн Сходу є художнє мислення, яке ставить за мету збереження багатовікових традицій.

### Висновки

Отже, незважаючи на певні розбіжності, ми можемо вести мову про певну спорідненість музичного виховання в Україні та в країнах Сходу, що з'ясовується завдяки аналізу їхніх методів та форм музичної діяльності.

У процесі формування цілісної особистості спорідненим є виховання морально-естетичних смаків шляхом музичного мистецтва. В Україні народне мистецтво є важливим проявом національно-етнографічної культури, адже відзеркалює традиції, духовний світ, звичаї та обряди, вказує на його національний колорит (яскравим прикладом цього є вертеп). Подібне відбувається і в східних країнах, де однією із форм культури є свята, що насичені театралізованістю, музикою, танцями й піснями, адже вони тісно пов'язані з історією та національними традиціями. І в Україні, і в країнах Сходу вважається, що потрібно поєднувати чуттєве сприйняття музики із сферою свідомого засвоєння знань, іти від простого до складного.

Зазначено, що в східних країнах (Китай, Японія) суттєвий вплив на менталітет здійснює сім'я, яка зберігає національну традиційність, а також єдність із природою та використання сенситивності раннього періоду в процесі емоційного розвитку дитини. В Україні ж для всебічного та гармонійного музичного виховання активно залучаються здобутки музичної культури багатьох національностей (наприклад, російські, білоруські, грузинські, польські, єврейські, чеські, німецькі та італійські народні пісні).

### Список використаних джерел

- Архімович, Л., & Гордійчук, М. (1952). *М. В. Лисенко: життя і творчість*. Київ: Мистецтво.
- Барило, С.Б. (2019). Головні аспекти музичного виховання учнів в зарубіжних країнах. В *Наукова думка сучасності і майбутнього, Матеріали XXXIII всеукраїнської практично-пізнавальної конференції*. Взято з <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/46-shistnadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/331-golovni-aspekti-muzichnogo-vikhovannya-uchniv-v-zarubizhnikh-krajinah>.
- Ван Чень. (2017). Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Наукові записки [Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя]: Психолого-педагогічні науки*, 1, 89-93. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-89-93>.
- Гусарчук, Т.В. (2008). Особистісні чинники духовної творчості українських композиторів 20-х років XX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 67, 207-216.
- Дзира, Я.І. (2004). Дилецький Микола Павлович. В В. А. Смолій (Ред.), *Енциклопедія історії України* (Т. 2, с. 383). Київ: Наукова думка.
- Завальнюк, А. (2002). *Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи*. Вінниця: Поділля-2000.



- Завьялова, О.И. (1990). *Токио и токийцы: будни, выходные, праздники*. Москва: Наука.
- Кізченко, В.І. (2003). Верховинець Василь Миколайович. В В. А. Смолій (Ред.), *Енциклопедія історії України* (Т. 1, с. 489). Київ: Наукова думка.
- Козеняшев, Є.А. (2011). Музичне виховання в стародавньому світі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*, 1, 180-183.
- Лю Лянь. (2015). *Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського, Харків.
- Мінь Шаовой. (2017). Компонентна структура рефлексивних умінь майбутніх учителів музики. *Наукові записки [Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя]: Психолого-педагогічні науки*, 1, 151-155. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-151-155>.
- Попович, Н.М. (2015). *Теорія і методика формування професійно-особистісного досвіду вчителя музики в системі неперервної педагогічної освіти*. (Автореферат дисертації доктора педагогічних наук). Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.
- Руденко, О.Ф. (2017). Розвиток загальної музичної освіти: наступність і спадкоємність. *Наукові записки [Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя]. Психолого-педагогічні науки*, 1, 60-64. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-60-64>.
- Савчук, І.Б. (2016). Микола Дилецький «Грамадика музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Українське музикознавство*, 42, 6-34.
- Сі Даофен. (2015). *Методика використання інноваційних технологій у підготовці майбутніх учителів музики до співацької діяльності*. (Автореферат дисертації доктора педагогічних наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.
- Судзуки, С. (2005). *Взращенные с любовью. Классический подход к воспитанию талантов*. Москва: Попурри.
- Сюй Чже. (2014). *Формування національних цінностей у студентів музичних спеціальностей у навчально-виховному процесі університету*. (Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.
- Тавровский, Ю.В. (1989). *Загадки «японского духа»*. Москва: Советская Россия.
- Федотов, Є. (Упоряд.). (1981). *Стеценко Кирило. Спогади. Листи. Матеріали*. Київ: Музична Україна.
- Цалай-Якименко, О. (1971). Музично-теоретична думка на Україні в XVII столітті та праці М. Дилецького. *Українське музикознавство*, 6, 32-40.

## References

- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1952). *M. V. Lysenko: zhyttia i tvorchist [M. V. Lysenko: Life and Creative work]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Barylo, S.B. (2019). Holovni aspekty muzychnoho vykhovannia uchniv v zarubizhnykh krainakh [The main aspects of music education of students in foreign countries]. In *Naukova dumka suchasnosti i maibutnoho, Materialy XXXIII vseukrainskoi praktychno-piznavalnoi konferentsii [Scientific thought of the present and the future, Proceedings of the 33-d All-Ukrainian Practical-Cognitive Conference]*. Retrieved from <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/46-shistnadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/331-golovni-aspekti-muzichnogo-vikhovannya-uchniv-v-zarubizhnykh-krajnakh> [in Ukrainian].
- Dzyra, Ya.I. (2004). Dyletskyi Mykola Pavlovych. In V.A. Smolii (Ed.), *Entsyklopediia istorii Ukrainy [Encyclopedia of the History of Ukraine]* (Vol. 2, p. 383). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Fedotov, Ye. (Comp.). (1981). *Stetsenko Kyrylo. Spohady. Lysty. Materialy [Stetsenko Kyrylo. Memories. Letters. Materials]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Husarchuk, T.V. (2008). Osobystisni chynnyky dukhovnoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv 20-kh rokiv XX stolittia [Personal factors of spiritual creative work of Ukrainian composers of the 1920s]. *Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*, 67, 207-216 [in Ukrainian].
- Kizchenko, V.I. (2003). Verkhovynets Vasyl Mykolaiovych. In V.A. Smolii (Ed.), *Entsyklopediia istorii Ukrainy [Encyclopedia of the History of Ukraine]* (Vol. 1, p. 489). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kozeniashev, Ye.A. (2011). Muzychne vykhovannia v starodavnomu sviti [Music education in the ancient world]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv*, 1, 180-183 [in Ukrainian].
- Liu Lian. (2015). *Muzychno-teoretychni dystsypliny v systemi profesiinoi pidhotovky muzykantiv u Kytai [Music-theoretical disciplines in the system of vocational training of musicians in China]*. (Extended abstract of candidate's thesis). Kharkiv national Kotlyarev University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].

- Min Shaovei. (2017). Komponentna struktura refleksyvnnykh umin maibutnikh uchyteliv muzyky [The component structure of the reflexive skills of future music teachers]. *Naukovi zapysky [Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia]. Psykholoho-pedahohichni nauky*, 1, 151-155. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-151-155> [in Ukrainian].
- Popovych, N.M. (2015). *Teoriia i metodyka formuvannia profesiino-osobystynoho dosvidu vchytelia muzyky v systemi nepererвної pedahohichnoi osvity [Theory and methodology of formation of professional and personal experience of music teacher in the system of continuous pedagogical education]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv [in Ukrainian].
- Rudenko, O.F. (2017). Rozvytok zahalnoi muzychnoi osvity: nastupnist i spadkoiemnist [Development of general music education: succession and continuity]. *Naukovi zapysky [Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia]. Psykholoho-pedahohichni nauky*, 1, 60-64. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-60-64> [in Ukrainian].
- Savchuk, I.B. (2016). Mykola Dyletskyi "Hramatyka muzykalna". Peterburzkyi spysok 1723 roku: vid chasu vidkryttia do opublikuvannia [Mykola Dyletskyi "Music Grammar". The Petersburg List of 1723: from the time of opening to publication]. *Ukrainian musicology*, 42, 6-34 [in Ukrainian].
- Si Daofen. (2015). *Metodyka vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii u pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv muzyky do spivatskoi diialnosti [Methods of using innovative technologies in preparing future music teachers for singing activities]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv [in Ukrainian].
- Siui Chzhe. (2014). *Formuvannia natsionalnykh tsinnosti u studentiv muzychnykh spetsialnostei u navchalno-vykhovnomu protsesi universytetu [Formation of national values of students of musical specialties in the academic process of the university]*. (Extended abstract of candidate's thesis). National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv [in Ukrainian].
- Sudzuki, S. (2005). *Vzrashchennye s liuboviu. Klassicheskii podkhod k vospitaniuu talantov [Nurtured by love. The classic approach to talent education]*. Moscow: Popurri [in Russian].
- Tavrovskii, Iu.V. (1989). *Zagadki "iaponskogo dukha" [Riddles of the "Japanese spirit"]*. Moscow: Sovetskaia Rossiia [in Russian].
- Tsalai-Iakymenko, O. (1971). Muzychno-teoretychna dumka na Ukraini v XVII stolitti ta pratsi M. Dyletskoho [Musical-Theoretical Thought in Ukraine in the 17th Century and the Works of M. Dyletskyi]. *Ukrainian musicology*, 6, 32-40 [in Ukrainian].
- Van Chen. (2017). Spetsyfika y struktura vykonavskoho artystyzmu maibutnikh vykladachiv vokalu ta pedahohichni pryntsyipy yoho vdoskonalennia [Specificity and structure of artistry performing of future vocal teachers and pedagogical principles of its improvement]. *Naukovi zapysky [Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia]. Psykholoho-pedahohichni nauky*, 1, 89-93. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-89-93> [in Ukrainian].
- Zavalniuk, A. (2002). *Mykola Leontovych. Doslidzhennia, dokumenty, lysty [Mykola Leontovych. Studies, documents, letters]*. Vinnytsia: Podillia-2000 [in Ukrainian].
- Zavialova, O.I. (1990). *Tokio i tokiitcy: budni, vykhodnye, prazdniki [Tokyo and people of Tokyo: weekdays, weekends, holidays]*. Moscow: Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 10.09.2019

**ГЕНЕЗИС МУЗЫКАЛЬНОГО  
ВОСПИТАНИЯ В УКРАИНЕ  
И СТРАНАХ ВОСТОКА  
(НА ПРИМЕРЕ КИТАЯ И ЯПОНИИ)**

Антошко Марина Олеговна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
Национальная музыкальная академия Украины  
имени П. И. Чайковского,  
Киев, Украина

Цель исследования – рассмотреть процессы зарождения и становления музыкального воспитания в Украине и в странах Востока, в частности в Китае и Японии, выявить их общие и отличительные признаки. Методология исследования. В работе использованы аналитический и исторический методы, которые предоставили возможность проследить становление и развитие музыкального образования в Украине и в странах Востока; структурный метод применялся в группировке и изложении фактического материала; биографический метод

дал возможность сосредоточиться на изучении деятельности выдающихся людей искусства, занимавшихся проблемой музыкального образования в Украине. Научная новизна исследования заключается в том, что в нем освещены родственные и отличные проявления музыкального воспитания в Украине и в странах Востока, о чем свидетельствует анализ методов и форм музыкальной деятельности обеих сторон и раскрытие того, как музыкальное воспитание влияет на формирование духовной культуры личности, способствует ее всестороннему и гармоничному развитию. Выводы. Наряду с различиями выяснено некоторую родственность музыкального воспитания в Украине и в странах Востока. В формировании целостной личности родственным является воспитание нравственно-эстетических вкусов путем музыкального искусства. Как в Украине народное искусство является важным проявлением национально-этнографической культуры, так и в странах Востока одной из форм культуры являются праздники, ведь они тесно связаны с историей и национальными традициями. И в Украине, и в странах Востока считается, что нужно сочетать чувственное восприятие музыки со сферой сознательного усвоения знаний, идти от простого к сложному. Однако в Украине для всестороннего и гармоничного музыкального воспитания активно привлекаются достижения музыкальной культурой многих народов, тогда как большое влияние на восточный менталитет осуществляет семья, которая сохраняет национальную традиционность.

*Ключевые слова:* музыкальное воспитание; музыкальное образование; культурные традиции Украины и стран Востока; творчество; музыкально-эстетический вкус

**GENESIS OF MUSIC EDUCATION  
IN UKRAINE AND THE EAST  
(THE EXAMPLE OF CHINA AND JAPAN)**

Maryna Antoshko

*PhD in Art History, Associate Professor,*

*Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to demonstrate the processes of origin and development of music education in Ukraine and the East Asian countries, in particular in China and Japan, to define their common and distinctive features. The research methodology. The author has applied analytical and historical methods to trace the origin and development of music education in Ukraine and the countries of East Asia; the structural method has been used for arranging into groups and presenting of the facts; biographical method has given the possibility to focus on the activity of the outstanding people in the sphere of music education in Ukraine. The scientific novelty of the study is that it highlights common and distinctive features of music education of Ukraine and the East Asian countries. This is illustrated by the analysis of methods and forms of musical activity of both sides and the way music education influences the formation of the spiritual culture of the individual, contributes to the comprehensive and harmonious development. Conclusions. Along with the differences, the author defines certain similarities between music education in Ukraine and the East Asian countries. In the process of personality formation the similar feature is the cultivation of moral and aesthetic characteristics through music art. Just like in Ukraine where the folk art is an important demonstration of national and ethnographic culture, in the East Asian countries holidays are one of the forms of culture, since they are closely linked to history and national traditions. It is considered necessary both in Ukraine and the East Asian countries to combine the sensory perception of music with the awareness of the need for education, from simple to complex. However, in Ukraine, the achievements of different peoples' musical culture are actively involved in comprehensive and harmonious music education, while the family, which cherishes national traditions, has a great influence on the Eastern mentality.

*Keywords:* music education; musical training; cultural traditions of Ukraine and the East Asian countries; creative work; musical and aesthetic taste

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188650

УДК 78.071.1(470)

**ТЕОРЕТИЧНА ПОЕТИКА  
ІГОРЯ СТРАВИНСЬКОГО  
ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА  
АНТРОПОЛОГІЯ**

Ареф'єва Єлизавета Юріївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0003-4619-9281,**e-mail: liza.arefieva @ukr.net,**Національна музична академія України**імені П. І. Чайковського,**вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, 02000*

Мета статті – визначення культурно-історичної константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на основі реконструкції антропного виміру музичного феномену поезики І. Стравинського. Методологія дослідження базується на принципі системного підходу, що становить собою експліцитну та імпліцитну поезику. Аналітичний метод дав змогу з'ясувати значення й місце досліджуваної проблеми в загальносвітовій культурі, яка намагається узагальнити філософський, естетичний та етичний досвіди. Структурний метод застосовувався в угрупованні та осмисленні фактичного матеріалу. Дослідження базується також на методі синтезу музичного простору ХХ ст. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні культурно-історичної константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на основі реконструкції антропного виміру поезики І. Стравинського. Висновки. Доведено, що музично-антропологічний горизонт творчості митця завжди є співмірним його поетичній самореалізації. Будь-яка поезика, особливо теоретична, прагне узагальнити філософський, естетичний та етичний досвіди й апелює до людини, її культурно-історичного образу, визначаючи цю людину як епіцентр поетичних імплікацій. Танець як звернення до танцювальної субстанції відбиває пластику людини і не лише повторює музику, а й веде її в інший світ, який був для І. Стравинського надзвичайно важливою константою творчості. Виявлено, що світ композитора є герметичним, замкнутим, а всі свідки його творчості здебільшого анонімні. Глядач потрапляє в ситуацію, коли перед ним виникає маска, за якою ховається видатний митець. При цьому ситуація стає більш зрозумілою, якщо музичну антропологію композитора розуміти як метаантропологію. Доведено, що І. Стравинський – не поліфоніст; композитор відроджує монодійний глибинний імпульс вокалу, що в християнському світі можна сприймати як протомузику. Антропологічні горизонти поезики митця розглядаються як антропологічна межа в її самовизначенні будь-якою практикою мистецтва, зокрема музики.

*Ключові слова:* культурно-історична антропологія; гра; музика; танець; дискурс; гіпермаріонетка

**Вступ**

Театр, кінематограф, образотворче мистецтво початку ХХ ст. позначені радикалізованими екзистенційними пошуками абсолюту й ідеалу гри як такої, що було загальною тенденцією часу: життя й смерть, рай або пекло, або взагалі пекла не існує, або знищена людина навіть не достойна пекла. Так, у поезиці Вс. Мейєрхольда (1968) з його біомеханікою, кубізмом створюється нова поезика, котра презентує естетику переходу, долання межі життя й смерті (с. 582). Виникає радикальний поворот звернення до надлюдини, за Ф. Ніцше (1990), де людина-божество, людина сакрального топосу стає звичайним композитором, пересічним актором, але вона має ідентифікувати себе з певною субстанцією гри-вистави, з якої виникає мистецький твір.

Відтак виникає проблематика антропологічного повороту як проекції антропологічних імплікацій на матеріал гри. З одного боку, він (матеріал гри) традиційно ідентифікується з тілом людини, з якого починається космогонічний міф Рігведи й ін., а з іншого – Г. Крега (1988) вже не задовольняє емпатія та мімезис. Перший титан Пурушу та інші космологічні тілесні імплікації залишаються в його теоретичних нотатках як підстава для оновлення темних, глибинних інтуїцій, де діонісійський екстаз специфікується, стає системою ідентифікації в музичних, видовищних практиках культури. Отже, актуалізується опрацювання звучної матерії, опрацювання опери в широкому полімодальному синтезі музичного образу й повернення до первинного синкретизму відбуваються не тільки в рефлексії мистецтвознавців, а й у рефлексії композиторів, художників, драматургів, таких, як І. Стравинський, Г. Крег, Є. Дуже, А. Арто й ін.



Наукова новизна дослідження полягає у визначенні культурно-історичної константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на основі реконструкції антропного виміру музичного феномену поезики І. Стравинського.

Проблема антропологічних досліджень мистецтва, зокрема музики стає пріоритетною для філософів, культурологів, мистецтвознавців, художників та режисерів. Зокрема, міф як складник мистецтва досліджував О. Лосєв (1994). Галузь дослідження М. Бахтіна (1979) стосувалася питань історичної поезики; у його зацікавленні входили питання еволюція образу людини в літературі, час і простір як основні координати художньої картини світу й ін., котрі сам автор визначав як «естетику словесної творчості». Досліджуючи теорію, філософію мистецтва й образи творчості, філософ і теоретик мистецтва О. Габричевський (2002) у «Морфології мистецтва» дотримувася метафізичної позиції на мистецтво. Ключовим були питання про первинні елементи художньо-пластичного переживання та ін., які так чи так порушували проблему антропологічних констант художнього образу, адже малодослідженими залишаються музичні виміри антропології художнього образу. Okремо виділимо монографію С. Савенко (2004), присвячену творчому й життєвому шляху І. Стравинського (у формі хроніки основних подій) та аналізу основних проблем його музичної й літературної спадщини.

### Мета статті

Мета статті – визначити культурно-історичні константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на підставі реконструкції антропного виміру музичного феномену в поезиці І. Стравинського.

Методологія дослідження базується на принципі системного підходу в дослідженні поезики І. Стравинського як культурно-історичної антропології музики, що становить собою експліцитну й імпліцитну поезику. Аналітичний метод допоміг з'ясувати значення й місце досліджуваної проблеми в загальносвітовій культурі, що претендує на узагальнення філософського, естетичного й етичного досвідів, апелює до культурно-історичного образу людини та визначає її як епіцентр поетичних імплікацій. Структурний метод застосовувався в угрупованні й осмисленні фактичного матеріалу. Дослідження базується також на методі синтезу музичного простору ХХ ст., який поєднує інтенції культурно-історичної антропології.

### Виклад матеріалу дослідження

Смерть автора або усунення актора, заміна його страждальною субстанцією Петрушки, ляльки – це та антропологічна константа, яку вніс у простір балету або балетної драматургії І. Стравинський. Утім, це була типова схема культуротворчості початку ХХ ст. Ця схема мала важливе поетичне підґрунтя, визначене Г. Крегом як «гіпермаріонетка». Отже, спостерігаємо подібність між антропологічними константами, визначеними в поезиці Стравинського, і в конотаціях образу та ідеалу, знаку – у Г. Крега (1988).

Г. Крег (1988) у своїй роботі «Актор і надмаріонетка» цитує Елеонору Дузе: «Для спасіння театру необхідно, щоб театр був знищений, щоб усі актори й актриси вмерли від чуми. Вони отруюють повітря, роблять мистецтво неможливим» (с. 216). «От їй-то ми можемо повірити. Вона має на увазі те, що говорять Флобер і Данте, хоча висловлюється інакше. Якщо всі ці свідки є недостатніми, я можу привести багато інших» (Крег, 1988, с. 226). Ми бачимо ті ж самі екзерсиси, що й у А. Арто (1993): театр порівнюється із чумою, видовище є «тіло без органів», театр як тілесний дотик є самодостатнім, адже дотик потребує й не потребує музики. Усі звуки згасають і залишаються лише одні удари, поштовхи, зустріч тіла з тілом. Що ж є тілом у музиці? Тіло в музиці є ідентифікатором глибинних інтенцій тактильного ототожнення простору дії із простором звучної матерії, з яким ототожнює себе людина. Це не акустична, не слухова, не звучна матерія як така – це синкретизм всіх модальностей аудіального образу, що походить від глибинної космологічної тілесності, про яку писав О. Лосєв (1994) та про яку раніше вели мову Піфагор, а згодом Арістотель.

Отже, можна стверджувати, що імплікації Крега (1988) є дуже плідними. Актор повинен піти, а на зміну йому прийде фігура, позбавлена душі, – лялька. Він її називає «надмаріонеткою». «Про маріонетку писано немало. Їй присвячено кілька чудових книг. Вона стала темою ряду творів мистецтва. Сьогодні, у найменш сприятливий період існування маріонетки, багато людей вбачають у ній дитячу іграшку, ляльку вищої якості, думають, що вона має своє походження від ляльки, проте це не

так. Маріонетка походить від кам'яних ідолів у давніх храмах: це зображення божества, яке виродилося в нашому часі. Найближчий друг дітей, маріонетка й сьогодні має грати, вибирати й збільшувати кількість своїх прихильників (с. 227). Спостерігаємо цікавий поворот. Це не лялька, не цікава забава, не іграшка, а Петрушка з його стихією фольклорного низу й раблезіанського сміху, карнавалу, де смерть і життя тут же міняються місцями. Життя і смерть вистави є амбівалентними, невпізнаними в одному й тому ж хаосі чергування життя і смерті, смерті і життя. Гіпермаріонетка – це ідеалізоване божество, зменшена душа, яка нагадає душу єгиптянина, утворюючись в останній метаморфозі проходження через шкуру шакала та мріючи потрапити на божественні поля Іару. Адже перед цим душа повинна пройти психостазію, останній суд, де на вагу кладуться вчинки людини. Так, усе те, що є нормою культури, визначається як вищі сакральні цінності й презентує здатність бути в іншому світі.

«Спробуйте будь-кому запропонувати зобразити на папері маріонетку, і він на малює вам застиглу, кутоподібну й комічну фігуру. Авторів певного малюнка не відомо, який глибинний сенс ховається в понятті, який ми позначаємо тепер словом «маріонетка», бо він приймає можливість особи і спокій тіла за примітивну невиразність і потворну незручність. Однак навіть сучасні маріонетки – це дещо дивне: звучать бурхливі оплески чи вловлюються жалюгідні, їхні серця не починають битися частіше й не замирають; їхні рухи-сигнали не стають швидшими чи повільнішими; обличчя актриси на перших ролях залишається таким же серйозним, красивим і зануреним у себе, як завжди, навіть коли на нього обрушуються потоки похвали, захоплення і вираження любові. У маріонетці вгадується дещо від генія, дещо більше, ніж виставлення напоказ людиною своєї душі й тіла. Мені маріонетка здається останнім відгомонам якогось благородного прекрасного мистецтва колишньої цивілізації. Але, як і будь-яке мистецтво, що потрапило в сальні та грубі руки, маріонетка виставлена на наругу й приречена на ганьбу. Сьогодні маріонетки – лише коміки низького ґатибу» (Крег, 1988, с. 237).

Мотив згнаної краси, або тієї любові, яка є нездійсненою в цьому світі, мотив святості тіла людини, його постійності визначається в сакральності символічного тіла маріонетки як реальності незмінного буття. Це мотив того великого театру синкретизму, з якого починається розвиток мистецтва, цей мотив закінчує його, якщо він колись закінчиться. Фактично про символічну сакральність по-різному пишуть і Г. Крег (1988), і І. Стравинський (2012). Пишуть різними мовами, визначають сакральний топос гри в різних конфігураціях буттєвості. Утім, важливо зазначити первинний антропологічний імпульс сакрального тіла, яке можна назвати мумією, лялькою, скульптурою, копією живого тіла, котре переживає більш живе життя, ніж те, що утворюються «тут» і «зараз».

Філософи це помітили давно. Буття в Парменіда не є рушійним. Перший опонент починав рухатися, але Парменіт відповідав, що це суєта, саме буття не може бути суєтливим, неспокійним залежно від обставин. Проте мистецтво, те мистецтво, яке несе в собі синкретизм, синтез, має засадою той глибинний матеріал, котрий можна назвати синкретичним тілом космосу або тілесним, почуттєвим простором, з якого виліплюються всі катаклізми, усі катастрофи музики, танцю чи театру.

Початок ХХ ст. гостро порушив проблему втраченого дитинства, загублених мрій. На цьому наголошують Г. Башляр, М. Пруст й інші філософи та письменники. Ми бачимо цікавий філософсько-культурний простір ляльок, викинутих на смітники: самотніх, чорних, у бруді смітників, у бруді загубленого дитинства. Бачимо групування, які виникають у вигляді вільних артистичних гуртів: естрадних екзерсисів льохів та салонів, де бездомні люди збираються на вечір, щоб послухати музику, повернутися в дитинство. Підвал обвішаний ляльками: припудреними, трошки підфарбованими муміями дитинства і «легка музика» не завжди високого ґатибу розраджує самотніх людей. Потім цей простір культивується, переноситься в театр; більше того, він стає кітчевим простором музичних, композиційних п'єс у вигляді «Місячного П'єро» А. Шенберга й ін. Так, музика стає флеш-іміджем ювенальної лялькової сцени, що походить від комедії дель арте, маріонетки, яка не має душі, але має більше, ніж душу, – сакральний вимір буттєвості, якого позбавлена людина ХХ ст. Увесь цей контекст І. Стравинський відчував вельми гостро, а відтак – намагався внести гармонію (це була гармонія вже не класичного типу) в процес розладу світів.

М. Бубер (1998) пише: «Найенергійнішим прихильником філософської антропології був Кант. У «Вступі» до лекцій з логіки... Кант розрізняє філософію за шкільним виміром і філософію за світовим розумінням, *in sensu cosmico*. Цю останню він визначає як «науку про останні цілі людського розуму» або «науку про вищі максими споживання нашого розуму». Сферу філософії в цьому всезагально-громадянському значенні можна було б окреслити, на думку Канта, у таких питаннях: 1) Що я можу знати? 2) Що мені належить робити? 3) На що я смію сподіватися? 4) Що таке людина? На

перше питання відповідає метафізика, на друге – мораль, на третє – релігія, на четверте – антропологія (цит. за Князев, 1999). «По суті, – додає Кант, – усе це можна звести до антропології, бо три перші питання відносяться до останнього. Ця формулювання відбиває три питання, із приводу яких Кант в одному із розділів «Критики чистого розуму», названої «Про ідеал вищого блага», сказав, що в них закладені всі інтереси розуму – спекулятивні й практичні (Бубер, 1998, с. 159).

Ми потрапляємо в ситуацію того трансцендентального ідеалізму, де всі питання є максимумами морального життя й водночас марними, ігровими, ляльковими. Цитату із трактату М. Бубера (1998), а не самого Канта навели для того, щоб наголосити, наскільки в 30-х роках ХХ ст. антропологічна проблематика стає актуальною. Якщо максими (питання) Канта прочитувати в сьогоденні або в теперішньому часі, то їхня оригінальність, молодість, якщо згадати тезу про вічну молодість науки О. Лосева (1994), не викликає сумніву. Це «оновлений» Новий час, початок рефлексії великого сумніву, що походить від Картезія, Декарта. Імпульс тези: «Якщо я думаю, то я існую», і того «розумного роблення», про яке ведуть мову всі поетики, стає надзвичайно актуальним. Можна стверджувати, що філософська антропологія саме в її теоретичному запитальному сенсі не має відповіді на ці питання, у чому й полягає її сенс. Якщо б вона мала відповідь, то ми мали б живу ляльку, віртуальну істоту, без смертної форми існування, з вічною душею, мали б еротичну надлюдину. Таких ляльок нині повно в Інтернеті, гіперпросторі розумових та еротичних спокус, але вони не є людьми.

Отже, культурно-історичну антропологію музики (мистецтва в цілому) можна уявити як експліцитну й імпліцитну поетику. Експліцитна ставить проблеми цілісності людини, як Кант, зводить означені питання до еманції дефініцій цієї цілісності з єдиного, а імпліцитна розбігається по всіх ознаках людського «Я», і кожного разу в ній ідеться про найголовніше – розум, душу, діло, справу тощо. Усі ці складники людиновимірної цілісності музики є частиною універсуму людини, вони характеризують цілісну людину, але в модусі диференційованої, мозаїчної, фрагментарної цілісності великого «Я»-роду людини, людства й того мислителя, який починає задумуватись про цілісність людського мислення і творчості в цілому. І. Стравинський антропологічний складник розумів як ритм, а точніше, – як танець. Наголосимо, що танець є засадою хорей, експресивних мистецтв.

Хореографічна транскрипція музичних творів І. Стравинського – це сучасний спосіб прочитання їхньої поетики, яку часто визначають як рвану, монтажну, колажну, хоча це, звичайно, не так. Її (поетику) можна визначити як пластично-космологічну, де загальний космологізм задавався первинним синкретизмом хорей – домінантою танцю, котрий настільки впливав на творчість Стравинського, що фактично стає модельним принципом його творчості. Зокрема, *compositio* в композитора виглядало достатньо еклектично, тобто він повертається в часи доавангардної, домодерної музики. У часи тої еклектики, яка формується, зокрема в архітектурі, як неоруські, неовізантійські, неогрецькі, неоготичні та інші синтези.

Усе це дає підстави визначити композиційний феномен творчості І. Стравинського як синкретично-поетичний, тобто синтетично (модельно) інтерпретативний. Отже, поетика може стати інтерпретативно-генеративною парадигмою стосовно реалізації компаративного та полісистемного аналізу музики в контексті інших видів мистецтва. Зокрема, у контексті сучасного синтезу візуальних мистецтв, а також сучасних трансформацій музики на рівні мікроструктур у зв'язках генетичного алгоритму й тих інновацій, що прийшли в простір музикування із другим авангардом, або з так званою Дармштатською школою, та набуттям творчості П. Бульоза та К. Штокгаузена модельно-пріоритетного значення.

Відтак принцип конструювання музичних артефактів на підставі кантовського імперативізму або кантовського принципу, який походить від утвердження апіорної гармонії як норми права, що досягається шляхом тотожності трансцендентального суб'єкта із трансценденталіями музики (ритм, цезура умовчання, алеоторика тощо), актуалізує саме феномен апіорної або трансцендентально-плюралістичної феноменології, котра в Канта визначається як єдність трьох шарів буття: ноумен, феномен і речі в собі. Феноменологія Канта є водночас складником його антропології і засобом вираження багатовимірності світу (ноуменальний, феноменальний і трансцендентний); феноменологія Е. Гуссерля (2013) редукувала цей плюралізм. Утім, І. Стравинський «відроджує» кантівські інтуїції у визначенні «музичного феномену» у вимірі протопостмодерної рефлексії музики, у межах своєї моделі поетики.

Ці три шари праксису людини не вписуються в горизонт практичної діяльності людини в її історії, а розносяться в контексті різних систем: системи неба, системи космосу в Давній Греції, практики людини, тобто моральних вимірів і систем естетики, систем чуттєвості людини на підставі смаку як здібності судження, за Кантом, оцінювати тієї чи іншої реальності. Усі ці ознаки дають підстави

визначити поетику в цілому і, зокрема, поетику І. Стравинського як конститутивний фактор, як моделюючий принцип, що призводить до феноменології кантівського типу, котра структурує музичні артефакти в контексті тривимірності світобудівних моделей світу.

М. Бубер (1995) розмірковує: «Дійсне наявне буття (Dasein), тобто дійсна людина в її відношенні до свого буття досягає розуміння себе лише у зв'язку з якістю цього буття, до якого вона відноситься. Для пояснення цієї думки я обрав один із найсміливіших і найглибших розділів книги Хайдеггера, присвячений відношенню людини до своєї смерті. Саме тут все витримано в тій перспективі і згуртовано на питанні, як людина дивиться на свій кінець. Чи вистачає в неї духу передбачати всебуття (Ganzsein) наявного буття, котре відкривається лише в смерті? Зводить смерть до моменту фізичного кінця припустимо лише там, де мова йде про відношення людини до свого буття. Але, якщо ми візьмемо об'єктивне буття, то саме тут смерть щомиті заявляє про себе як сила, котра бореться із силою життя» (с. 198). Можна назвати цей аналіз діалогічним, бо фактично діалог життя й смерті як трансцензус, перехід, обмін місцями (цими місцями є життя і смерть), як умовне, наявне і постнаявне буття в фундаментальній онтології Хайдеггера або в діалогічній концепції Бубера є тими трансценденталіями, які завдані людині.

Людина може інтерпретувати своє життя як вічне вмирання або як вічне народження. Але можна знаходити ту паритетну суміш, про яку пише М. Бубер. Будь-яка спроба втечі від смерті і весь монологізм цієї втечі зосереджений у небаченні іншого, як с тверджують і М. Бубер, і М. Бахтін. Але справа полягає в тому, що М. Бубер сакралізує іншого. Інший можливий як «прадистанціювання», коли вже є досвід спілкування з божеством. М. Бахтін, навпаки, іншого містифікує. Він у нього виглядає як візуальний двійник, або вербальний альтер-его його думок, почуттів, зустрічі з буттям, який є суперфеноменальним. Не феноменологічним, а феноменальним.

Саме формулювання «позазнаходження іншого» у М. Бахтіна є визначення іншого місця в бутті, адже цей теоретик виносить людину за всі місця в бутті. Так, виникає та сама самотність, монологізм, про який розмірковують і Бубер, і Хайдеггер. У Стравинського не було таких катастроф і таких конструкцій. Він був людиною віруючою, його сакральна орієнтація музики, музичний простір, зокрема його твори, пов'язані із сакральною музикою, свідчать про таку феноменологію й такий спосіб бачення світу, де не потрібно рокового єднання з іншим, навіть Великим Іншим, бо сама музика належить Богові. Отже, можна стверджувати, що проблема наявного буття, зокрема проблема музичної матерії, з якої утворюється музичний феномен, – музичного буття – цікавила І. Стравинського й не цікавила: митець традиційно знав, що це музичне буття можна створити, базуючись на школі, на досвіді, на інструментальному технічному просторі *compositio*. Композитор «проблематизував проблему», роздумуючи про музичний феномен як образ цілісності людини. Отже, якщо шукати аналоги, вести мову про позицію позазнаходження іншого, тобто подвоєння «Я», діалогізм, прадистанціювання, то оцінити простір музики можна лише з позиції божества, яке онтологічно притаманне музичній стихії.

Хайдеггер (1993) знаходить відповідні слова на основі вчення Герекліта, він онтологізує етику й розмірковує про етос як про місце, де можливе божество. Музика стає тим місцем, де божество можливе; музика – це простір наявного абсолюту, божества. Є багато свідків, що Хайдеггер із задоволенням слухав месу; літургія була для нього одним із складників життя. Можна так тлумачити Dasein. Але його можна тлумачити й інакше. Це спроба знайти своє особисте місце в бутті, назвати його фундаментальним буттям, визначити епіцентр власного буття не на підставі радикального антропоцентризму, а завдяки радикалізації онтологічної позиції. Відтак фундаментальна онтологія стає безвідособленим конструктом, який дає змогу побачити механізм людського буття як ляльку, машину, простір без душі. Усі ці пошуки онтологічного, антропологічного й етико-естетичного обрив буття є співмірними пошукам Г. Крега (1988), а також А. Шенберга, який створив «Місячного П'єро» й розпочав процес радикалізації музики.

### Висновки

Отже, з'ясовано, що світ І. Стравинського є герметичним, замкнутим, до нього композитор нікому не дозволяє увійти, а всі свідки його творчості здебільшого анонімні. І. Стравинський – не поліфоніст; він певною мірою відроджує монодійний глибинний імпульс вокалу, що можна зрозуміти лише в християнському світі як протомузику. Ця музика не може бути інструменталізованою. У всякому разі саме ангельський спів чує композитор, який абсолютно не обтяжує себе відповідальністю за почуте. Зрозуміти й осмислити водночас його життя без катаклізмів та життя в світі музики, у сві-



ті, сповненому катаклізмами, напевно, не зможе ніхто із сьогоднішніх теоретиків, а тим більше – інтерпретаторів його творчості; композитор не любив інтерпретаторів, вважаючи їх брехунами, які привносять своє «Я» і знищують текст. Однак, на нашу думку, він недооцінював сам феномен інтерпретаторства, бачення з боку рефлексії метатексту, рефлексії Великого Іншого, яка не належить художникові. Цей герметизм, жага бути самим собою, незважаючи ні на що, виражалася в неадекватних текстуальних реаліях, у дискурсі, спотвореному тіньовими авторами.

### Список використаних джерел

- Арто, А. (1993). *Театр и его двойник: Манифесты, драматургия, лекции, философия театра* (С. Исаев, Пер.). Москва: Мартис.
- Бахтин, М.М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бубер, М. (1995). *Два образа веры*. Москва: Республика.
- Бубер, М. (1998). *Проблема человека* (Н. Кушнир, Пер.). Киев: Ника-Центр.
- Габричевский, А.Г. (2002). *Морфология искусства*. Москва: Аграф.
- Гуссерль, Э. (2013). *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: введение в феноменологическую философию* (Д.В. Кузницына, Пер.). Санкт-Петербург: Наука.
- Князев, М.М. (1999). *Бубер. Проблема человека. Новый Мир*, 12.
- Крэг, Э.Г. (1988). *Воспоминания. Статьи. Письма*. Москва: Искусство.
- Лосев, А.Ф. (1994). *Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль.
- Мейерхольд, В.Э. (1968). *Статьи, письма, речи, беседы, 1917–1939* (Ч. 2). Москва: Искусство.
- Ницше, Ф. (1990). *Так говорил Заратустра*. Москва: Интербук.
- Савенко, С. (2004). *Игорь Стравинский*. Москва: Аркаим.
- Стравинский, И. (2012). *Хроника. Поэтика*. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- Хайдеггер, М. (1993). *Время и бытие. Статьи и выступления* (В.В. Библихин, Пер.). Москва: Республика.

### References

- Artaud, A. (1993). *Teatr i ego dvoynik: Manifesty, dramaturgiia, lektcii, filosofiiia teatra [The theater and its double: Manifests, dramaturgy, lectures, theater philosophy]* (S. Isaev, Trans.). Moscow: Martis [in Russian].
- Bakhtin, M.M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Buber, M. (1995). *Dva obraza very [Two images of faith]*. Moscow: Respublika [in Russian].
- Buber, M. (1998). *Problema cheloveka [The problem of man]* (N. Kushnir, Trans.). Kyiv: Nika-Tcentr [in Russian].
- Craig, E.G. (1988). *Vospominaniia. Stati. Pisma [Memoirs. Articles. Letters]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Gabricheskii, A.G. (2002). *Morfologiiia iskusstva [Morphology of art]*. Moscow: Agraf [in Russian].
- Heidegger, M. (1993). *Vremia i bytie. Stati i vystupleniia [Time and being. Articles and Speeches]* (V.V. Bibikhin, Trans.). Moscow: Respublika [in Russian].
- Husserl, E. (2013). *Krizis evropeiskikh nauk i transtcendentalnaia fenomenologiiia: vvedenie v fenomenologicheskuiu filosofiiu [The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy]* (D.V. Kuznitsyna, Trans.). St. Petersburg: Nauka [in Russian].
- Kniazev, M.M. (1999). *Buber. Problema cheloveka [Buber. The problem of man]*. *Novyi Mir*, 12 [in Russian].
- Losev, A.F. (1994). *Mif. Chislo. Sushchnost [Myth. Number. Essence]*. Moscow: Mysl [in Russian].
- Meyerhold, V.E. (1968). *Stati, pisma, rechi, besedy, 1917–1939 [Articles, Letters, Speeches, conversations, 1917-1939]* (Pt. 2). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Nietzsche, F. (1990). *Tak govoril Zarathustra [Thus spoke Zarathustra]*. Moscow: Interbuk [in Russian].
- Savenko, S. (2004). *Igor Stravinsky*. Moscow: Arkaim [in Russian].
- Stravinsky, I. (2012). *Khronika. Poetika [Chronicle. Poetics]*. Moscow; St. Petersburg: Tcentr gumanitarnykh iniciativ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 09.12.2019

**ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА  
ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО  
КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ  
АНТРОПОЛОГИЯ**

Арефьева Елизавета Юрьевна  
*Аспирантка,  
Национальная музыкальная академия Украины  
имени П.И. Чайковского, Киев, Украина*

Цель статьи – определение культурно-исторической константы антропологического измерения художественного образа в музыке на основе реконструкции антропного измерения музыкального феномена поэтики И. Стравинского. Методология исследования базируется на принципе системного подхода, что представляет собой эксплицитную и имплицитно поэтику. Аналитический метод позволил выяснить значение и место исследуемой проблемы в общемировой культуре, которая пытается обобщить философский, эстетический и этический опыты. Структурный метод применялся в группировке и осмыслении фактического материала. Исследование базируется также на методе синтеза музыкального пространства XX века. Научная новизна исследования состоит в определении культурно-исторической константы антропологического измерения художественного образа в музыке на основе реконструкции антропного измерения поэтики И. Стравинского. Выводы. Доказано, что музыкально-антропологический горизонт творчества художника всегда является соразмерным его поэтической самореализации. Любая поэтика, особенно теоретическая, пытается обобщить философский, эстетический и этический опыты и апеллирует к человеку, его культурно-исторического образу, определяя этого человека как эпицентр поэтических импликаций. Танец как обращение к танцевальной субстанции отражает пластику человека и не только повторяет музыку, но и ведет ее в другой мир, который был для И. Стравинского чрезвычайно важной константой творчества. Выявлено, что мир композитора является герметичным, замкнутым, а все свидетели его творчества в основном анонимны. Зритель попадает в ситуацию, когда перед ним возникает маска, за которой скрывается выдающийся художник. При этом ситуация становится более понятной, если музыкальную антропологию композитора понимать как метаантропологию. Доказано, что И. Стравинский – не полифонист; композитор возрождает монодийный глубинный импульс вокала, что в христианском мире можно воспринимать как протомузыку. Антропологические горизонты поэтики художника рассматриваются как антропологический предел в ее самоопределении любой практикой искусства, в частности музыки.

*Ключевые слова:* культурно-историческая антропология; игра; музыка; танец; дискурс; гипермарионетка

**THEORETICAL POETICS  
OF IGOR STRAVINSKY  
ASCULTURAL AND HISTORICAL  
ANTHROPOLOGY**

Elizaveta Arefieva  
*PhD student,  
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the cultural and historical constant of the anthropological dimension of the artistic image in music based on the reconstruction of the anthropic dimension of the musical phenomenon of I. Stravinsky's poetry. The research methodology is based on the principle of a systematic approach, which is an explicit and implicit poetics. The analytical method made it possible to find out the significance and place of the problem under study in the global culture, which is trying to generalize philosophical, aesthetic and ethical experiences. The structural method was applied to group and digest the factual material. The study is also based on the method of synthesizing musical space of the twentieth century. The scientific novelty of the study is to determine the cultural and historical constant of the anthropological dimension of the artistic image in music based on the reconstruction of the anthropic dimension of I. Stravinsky's poetics. Conclusions. It is proved that the musical and anthropological horizon of the artist's creativity is always equable to his poetic self-realization. Any poetics, especially theoretical, tries to generalize philosophical, aesthetic and ethical experiments and appeals to a person, his or her cultural and historical image, defining the person as the epicenter of poetic implication. Dance as an appeal to dance essence reflects the mobility of a person and not only repeats music, but also leads it to another world, which was an extremely important constant of creativity for Stravinsky. It was revealed that the composer's world is hermetic, closed, and all the witnesses of his work are basically anonymous. The spectator finds oneself in a situation when a mask appears in front, behind which an outstanding artist is hiding. In this case, the situation becomes clearer if the composer's musical anthropology is understood as meta anthropology. It is proved that I. Stravinsky is not a polyphonist; the composer revives the monodic deep impulse of vocals, which in the Christian world can be perceived as proto-music. The anthropological horizons of the artist's poetics are considered as an anthropological limit in its self-determination by any art forms, particular, by music.

*Keywords:* cultural and historical anthropology; playing; music; dance; discourse; hyper puppet

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188659

UDC 781:82-93

**MUSICAL THEMES  
IN LITERATURE  
FOR CHILDREN  
AND YOUTH**

Olga Bench<sup>1ab</sup>, Eva Dolinská<sup>2a</sup><sup>1</sup>*Doctor of Art History, Professor,**ORCID: 0000-0002-3998-3062,**e-mail: olgabench@bigmir.net,*<sup>2</sup>*Doctor of Education,*<sup>a</sup>*Catholic University in Ruzomberok,**1, Hrabovska Str., Ruzomberok, Slovakia, 03401*<sup>b</sup>*Kyiv Academy of Arts,**10, Heroiv Stalinhrada Str., Kyiv, Ukraine, 04210*

The purpose of the article is to explore the musical themes that are part of the complex of components used in literary works for a more expressive emotional understanding of the written text. Music is commonly referred to as an art of direct and strong emotional effects, a mirror of the soul, or an unmediated language of feelings. When the emotional effect of a deep and complex musical piece of art is juxtaposed with the mental experiences emerging as a result of life's circumstances, there are a number of surprising phenomena to be encountered. The research methodology. A complex approach to material plays a crucial role in our research in the emotional expression of music and language, particularly in the function of music in literature. The novelty of the article is to identify the complex components of the emotional effects of a literary work through music. Conclusions. It is proved that similarly to speech, music is composed to be heard. What is more, an understanding of the emotional expression of a written text – when read silently – relies on auditory and vocal experience. We are aware of the fact that emotion is not, as a rule, carried over by a single component of music, such as the melody by itself, rhythm and tempo by themselves, dynamics by themselves, or just the quality of sound by itself. Expressive information in words and music is a matter of the whole context and as such is carried by a complex of components. Therefore, rather than seeing them in isolation, our research defines such components in their literary context. We model our own emotions, which in turn become an important part of our emotional life. However, we do not model them on the basis of fabricated constructs or schemes, but rather on the basis of the codes that convey them in real life, i.e. linguistic and musical sounds.

*Keywords:* fairy tale; rhythm; song; harmony; disharmony

### Introduction

Daniela Hivešová-Šilanová belongs to a group of poets who, led by Vojtech Mihálik, formed around the weekly magazine *Nové Slovo* [The New Word] in the 1970s. Rich in motifs, her debut *Tanečnica* [The Dancer] (1974) showed affiliations with music and visual art. Her intimate lyrics were published in the collections entitled *Uprostred koncertu* [In the Middle of a Concert] (1976), *Pohyb bez teba* [Movement without You] (1979), and *Z údolia nežnej líšky* [From the Valley of a Tender Fox] (1980). In her collections *Priveľa miesta* [Too Much Room] (1981), *Okamih optimizmu* [A Moment of Optimism] (1985), *Cigánske leto* [Romany Summer] (1989), *Na počkanie* [While You Wait] (2000), the author elaborated on the social and reflexive dimensions of her poetic utterances (Stanislavová, 1995, p. 118).

The author appeared on the literary scene in the 1990s with her original fairy tales (*Chlapec s čajkou – Zuzanine motýle* [A boy with a seagull – Susan's butterflies], 1994; *Vtáčatko koráločka* [Birdlet Beadlet], 1996) falling into the category of symbolic fairy tales, which “incline towards imagination and metaphors and penetrate into the issues of ethics and humanity of the contemporary world” (Marčok, 2004, p. 405). The collection of fairy tales entitled *Vtáčatko koráločka - Čirikloro Mirikloro* [Birdlet Beadlet – Čirikloro Mirikloro] is “a projection of her personal and professional interests in the Romany ethnic group” (Stanislavová, 1995, p. 118) and, in the author's own words, “an invitation for mutual familiarisation and friendship” (1996, p. 163) between Slovak and Romany children. Their world is described by the author as a triangle whose tips represent the song, the dance, and the rhythm.

Z. Stanislavová (1995, p. 118) says that both the aesthetic and ethical archetype of the folk fantastic tale and the approaches of modern fairy tales serve as a genre framework of authentic authorial narration about the origin of the Romany, their social status, way of life, and peculiarities of their hierarchy of values: “In

the old days, in a poor Romany hamlet in a far-away land, there lived the mother Godyaveri with her daughter Terňi. They were not the only poor people, though. The whole hamlet lived in poverty, far away from all other villages, far away from the nearest town” (Těžké srdce [Heavy heart], 1996, p. 46). One of the invariant genealogical features of Hivešová-Šilanová’s epic prose is its past character, which is caused by the fact that the events described are set in the past with respect to the time of the actual narration. In the text quoted above, this temporal aspect plays an important role and has its external expression, because narrative activities (“talks”) refer to the past (Rakús, 1995, p. 104): the fairy-tale introduction is a transparent signal of fiction, which is bound to be captured even by the kind of reader who does not consider artistic literature to be fictitious (Rakús, 1995, p. 105). At the same time, however, it also indicates, besides the indefinite temporal and spacial location, what fairy tales and music share, namely a specific kind of static continuity in the form of repetition or even repetition of the same elements in constantly changing circumstances. What we have particularly in mind is the three-stage gradation as a result of the genre- and theme-related essence of prosaic texts. In a juxtaposition of the subject matter and the theme, the motif of music is clearly a thematic, fictitious and literary phenomenon (Rakús, 1995, p. 105). However, A. F. Losev (2006) claims that, in contrast to the past character of fairy-tale introductions, musical time is neither a form nor a kind of the flow of musical events or phenomena, because such events and phenomena exist in their purest ontological essence. Musical time organises all broken and scattered pieces of being into a whole, unifying their spacial and individual beings with the unity and integrity of their being. This, too, is one of the reasons why music is endowed with a predicate that establishes links with the eternal and the infinite.

### Music in fairy tales, a fairy tale in music

Hivešová-Šilanová’s body of work is rich in symbolic intentions and values. In Starobinský’s (1970, p. 193-195, In: Pechar, 2002, p. 25) view there is no imagination which movement would be determined by affective and ethical vectors, one that would not be either positively or negatively oriented by relationships to a certain social specification, which is why any depiction of the imaginary world of music has to be combined with an immersion into the imaginative power within the human context that it originates in the author’s choice of words, images, verbal and musical-structural mechanisms, and compositional techniques in fairy tales are peculiar to the laws of the mental and physical life of the Romany and their mental formations. Music is symptomatic of the Romany’ character, music and singing being an inseparable part of their life philosophy and existence. Music changes people, altering their nature. This is a wisdom that is age-long, new, and eternal at the same time. This is where the most real and the most exact knowledge of new possibilities dwells. As though underneath the ordinary, limited human “self”, the music builds another, limitless, eternal and true “self”, which is both of the past and of the future (Losev, 2006, p. 69). This is why the content of music materialises in terms of form, rhythm, meter, and tonality in Hivešová-Šilanová’s prose. It is a logical component of the materialisation of her fairy-tale stories set in the Romany community. Even though music is a realm of melodies and absurdity and speaks of the unspeakable, in the fairy tales written by the said author music functions as a natural element revealing the peculiarity of Romany life and the undiscovered, strange, and mysterious aspects of their everyday experience. After all, as early as in the fifteenth century, the Romany were desirable at princely courts as musicians, their most frequent musical instruments being zitherns citoles and violins. Violins and their magic sound dominate in Hivešová-Šilanová’s fairy tales, their sound symbolising human behaviour and the act of playing the violin itself can express things that words cannot convey (Novák, 2005, p. 118). The sound of the violin is instrumental in the author’s metaphor of life and death, making pain and sacrifice two pillars of Romany children’s world. The sound of this ancient instrument can resound in the fairy tales *Vtáčatko Koráločka* [Birdlet Beadlet] on various levels. The violin from a golden comb (*O Kalebale* [About Kalebala]) is a metaphor of the Romany’ spiritual wealth dwelling in the ability to play a musical instrument. In *Deti Slnka* [Children of the Sun], a more joyful manifestation of such an ability is associated with spring, summer, and autumn, whilst sadder manifestations are related to winter. It can, therefore, be stated that the author views the world of nature and music via the instrumental character of the violin as two different expressions of the same thing, the violin being a mediating element in the analogy between the two worlds. Synecdochically expressed through the violin, music represents an expression of the inner world of the character, a language without words and a cure-all for sorrow. Although wordless, the language of music achieves its effect despite the fact that a musical instrument only accompanies it. Little Lavutaris thus “communicates” with the Sun only by means of his violin: “He wanted to cry very much, but then he remembered his grand dad, who was called Baro Lavutaris – Great Violinist, because he could play the violin beautifully. He remembered him say: “A Romany



never cries like a small boy. He never cries ordinary tears and sobs. A Romany cries through his violin. This is the cry that the hardest heart can hear” (p. 22). The violin in this text performs the function of a language of communication, capable of expressing the character’s deepest feelings, feelings that Lavutaris did not want to express through tears. In her fairy tales, the author apparently chooses the intimacy of her instrumental cast on purpose, because that is what evokes the portrait of a small boy’s intimate confession, whose ideas transcend the personal and become timeless. In addition, the violin serves as a subject of triple gradation in the mentioned fairy tale: “However, Mráz-Faďin lived on top of the other hill. He breathed towards Lavutaris and his black hair turned into silver frost. He breathed again, the violin turned into a piece of ice, and the fiddle turned into an icicle. He breathed one last time and Lavutaris’ fingers went so numb he could hardly hold his instrument” (p. 22). The whole text of the fairy tale shows two platforms of “sound”: an embodiment of life and the joy of playing, but also deeper tones caused by sorrow and nostalgia. These correspond to the deepest tones of the harmony, the basic bass in which the lowest layers of objective reality materialise, conveying the most negative experiences. In order to make the harmony complete, the lowest basic tone has to be accompanied by higher tones. These manifest themselves through the high tones of the violin. Music thus clings to the words spoken in the fairy tale and co-creates the story.

The song in *Vtáčatko Koráločka* [Birdlet Beadlet] focuses on the unreal, an escape from reality. However, from the position of the subject, it feels like the most actual reality springing from the “freedom” and fantasy of the unreal sphere, from the fact that it houses deformation and hyperbole and that the unreal is the source of intensity replacing the indescribable power of experience and the illusion of the depth of emotions penetrating into characters (Rakús, 1995, p. 79). M. Riffaterre (1983, p. 113, In: Pechar, 2002, p. 155) pays attention to “double signs”, i.e. the word is situated in the intersection of two sequences of semantic or formal associations. The word song, i.e. its synaesthetic vision, gives rise to a disproportion between the unrepeatable, concrete and plastic uniqueness of “vision” (a longing for home) and its identical present in a character’s inner experience (usually one small hero who sacrifices himself in his quest for happiness for the sake of others) as well as in the perception of other participants. The song is associated with the Sun, because the Sun is a synecdoche of the Romany’ home: “The Sun is our mother and father” (Where little Šukardžili lives..., p. 25). The home of the Romany is incarnated in the song: “The Romany have their home in the song” (ibidem, p. 27). We can see an interesting spacial projection of prose emerging: a spiral formed by home, quest, and singing. This spiral manifests itself as something that is essential to every melody – a departure from the basic tone in various directions, both harmonic and dissonant. However, there is always a return to the basic tone: the variety of ways suggests various obstacles in human life, the goal being harmony and the basic tone. The infinity of possible melodies corresponds to the infinity of nature, the endless variety of individuals and fates. Every melody hides the mystery of one human life (Schopenhauer, 1994, p. 66).

The great dynamic scope of acoustic and dramatic amplitudes in the songs, monumental rises and falls, show that the lyrically gentle areas in the prose have their counterparts in the form of dramatic areas expressing the deep tragedy of the characters. Immersing deep into the human psyche, the author deconstructs the local roots of the characters, as a result of which the songs affect a man in the most universal sense of the word.

The relationships between the emotional expression in the fairy tales and the songs can be captured as follows:

Table 1.  
Relationships between the emotional expression in the fairy tales and the songs

FACTOR	DEGREE	EMOTIONAL EXPRESSION	FAIRY TALE
<b>Articulation</b>	staccato	Cheerfulness, intensity, energy, activity, fear, anger	<b>About Olinka and her Songs</b>
	legato	Celebration, melancholy, softness, delicacy, sorrow	<b>Children of the Sun</b>
<b>Harmony</b>	simple / constant	Happiness, cheerfulness, elegance, peace, dreaming, dignity, gravity, celebration, majesty	<b>About Kalebala</b>
	complex / dissonant	Excitement, agitation, energy, sorrow, unpleasantness	<b>The Ring Heavy Heart</b>

<b>Melodic range</b>	wide	Caprice, pleasantness, unrest, fear, happiness	<b>The Red Tomato</b>
	narrow	Dignity, melancholy, sentimentality, peace, delicacy, triumph, sorrow	<b>The Best Violinist</b>
<b>Direction of melody</b>	rising	Dignity, balance, tension, happiness	<b>Christmas The Ring</b>
	falling	Excitement, elegance, energy, sorrow	<b>Heavy Heart</b>
<b>Tonality</b>	mol	Sadness, sorrow, dreaminess, dignity, tension, repulsion, anger	(all songs)
	tonal	Happiness, peace	<b>Birdlet Beadlet</b>
	atonal	Anger	<b>The Singing Little Flower</b>
	chromatics	Sadness, anger	<b>Children and Non-Love</b>
<b>Tone pitch</b>	high	Elegance, composedness, happiness, cheerfulness, dreaminess, sentimentality, urgency, triumph, excitement, surprise, anger, fear, activity	<b>The Broken Saucer The Black Shoes Birdlet Beadlet</b>
	low	Sadness, melancholy, energy, dignity, gravity, celebration, peace	<b>Ňil and Aj</b>
<b>Pitch changes</b>	small	Repulsion, anger, fear	<b>Barobar and the Magic Fire</b>
	great	Happiness, pleasantness, activity, surprise	<b>The Singing Little Flower</b>
<b>Rhythm</b>	regular	Happiness, satisfaction, gravity, dignity, peace, majesty	<b>Christmas</b>
	irregular	Unrest	<b>Children and Non-Love</b>
<b>Tempo</b>	quick	Excitation, unrest, triumph, happiness, satisfaction, cheerfulness, merriment, elegance, mischief, caprice, disrespect, energy, pleasantness, activity	<b>The Black Shoes</b>
	slow	Composedness, peace, dreaminess, desire, sentimentality, dignity, gravity, celebration, sorrow, repulsion, peace, delicacy	<b>The Starlet</b>

The author creates her rhythmical patterns through word repetition, using wither the same words or words of the same number of syllables. The rhythm thus performs multiple functions. In the fairy tale *The Little Devils*, the line “Hej, hop a hip, hip, hejál!” [“Hey, hop and hip, hip, hey!”] (p. 64) is repeated three times. The author tries to capture the little devils’ dance and create a triple gradation. In other places, a rhythmical insertion is used to anticipate a tragedy: “Lul – lu – lu – li – li – li – d’i – d’i – d’i” (*The Singing Little Flower*, p. 135). Sometimes the rhythm is created through figure repetition, e.g. anaphora: “Ani pomoc, ani lieky, ani jedlo.” [“No help, no medicine, no food.”] (*Children and Non-Love*, p. 94), where the author emphasises the importance of each word and points out some negative aspects of reality. If music is “a simultaneity and a sequence of tones and tone combinations that are put in such an order as to create a pleasant effect and be comprehensible when perceived, so these impressions can contain hidden elements of our emotional sphere, and this influence allows us to live in the land of our dreams, be it a land of dreams come true or hell”.

(Vojtěch, 1960, In: Novák, 2005, p. 11), then Šilanová's poetics rest on the acoustic microstructure that made from (often non-verbally) acoustic-intonational motifs. The idea of the prose in which the characteristic dynamism of musical language amplifies the overall effect becomes particularly poignant.

On the other hand, there are changes of tempo-rhythm, which Daniela Hivešová-Šilanová uses in order to avoid fatigue on the part of the reader. What is more, rhythmical asymmetry is characteristic of certain musical genres (e.g. Gregorian chant), where an uneven bar can be observed. Musical irregularity applicable in literature is dependent on the following special factors:

1. enlargement, extension (often as an echo, repetition, etc.), making the sentence longer by extending one of its parts (half of it or even the whole sentence), e.g. *Ruže, agáty, púpavy, plesnivce, fialky, pivónie, margaréty... "Krásne! Krásne a voňavé!"* [*Roses, acacias, dandelions, edelweisses, violets, paeonies, ox daisies... "Beautiful! Beautiful and sweet-smelling!"*] (The Singing Little Flower, p. 134).

2. reduction, shortening a sentence in the context of a previous irregularity, e.g. *"Naučíš nás nové pesničky?" pýtali sa kvetu vtáci. "Naučím," odpovedal im a spieval, spieval... ["Will you teach us new songs?" the birds asked the flower. "I will," he said and started singing, singing...]* (The Singing Little Flower, p. 135).

3. sequences and order (comprehensible also purely in the musical sense), often making sentences and time periods longer by elaborating on one and the same motif (idea) in a rising or falling manner, e.g. *"Čo je to? Ani kvet, ani vták!" "Naozaj zaujímavý exemplár!" zajasal vedec. "Ani vták, ani kvet!..."* ["What is it? Neither a flower nor a bird!" "Such an interesting sample!"] (The Singing Little Flower, p. 135-6).

4. elision (omission) is sometimes present instead of the final bar and functions the beginning of the next sentence, e.g. *"Jiv – Sneh, Fad'in – Mráz a Brišind – Dážď"* [*Jiv – Snow, Fad'in – Frost, and Brišind – Rain.*] (Nil and Aj, p. 142).

Harmony and disharmony in a literary text primarily concern the sensual sphere, whilst in music, it is more a matter of the nature of sound. Disharmonious dissonant chords can be heard when characters in the fairy tales are going through states of unrest, excitation, great life hazard, or when the story is drawing to its close. A disharmony of sounds emerging through event enumeration – the destruction of flowers in *The Singing Little Flower* – brings about the first indications of a positive twist, that is to say, a shift towards harmony. This dramatic sequence makes room for what can be called "a dance of voices" (the lines said by the girls, man, scientist, musician, linguist, p. 136), which "ripples the text" (Butor, 1997, p. 95) both in terms of both melody and colour. The author achieves this through her alternation between interrogative, exclamatory, imperative, and declarative sentences. Speech in a narrower sense of the word is undoubtedly a kind of sound, and it is this acoustic aspect that we can focus our attention to. Appearing in the fairy tales contained in *Birdlet Beardlet*, it can be observed in passages where the author explicitly emphasises her characters' voice pitch, the way it rises and falls, the way it turns up and down, depending on various mental states the characters are in: "The children's voices grew shaky and their singing was weaker and weaker. Suddenly, they could hear another voice joining them. Sweet and familiar. They soon realised it was their mummy singing along. She loved her kids very much and felt they were in danger. Soft and lulling, her voice as resounding all over the town, all over the country. The servants were petrified, unable to move their whips, unable to move at all. They turned into spiky thistles" (Children and Non-Love, p. 96). In this passage, the author uses music for emotional intensification. The passage is oriented deeply inwards and built on a gradation arc, apparently clear, transparent, intense, and balanced in terms of colours, rhythm, and acoustic "chunks". The prose thus approaches musical forms and structures in its architecture. Daniela Hivešová-Šilanová manages to capture the inner, microscopic life that we can only see in chemical solutions or the process of filtering light. In addition, there is a clear indication of a musical climax, combined with the polyphonic form referred to as the canon, which is based on a gradual addition of voices. In the same fairy tale, the author employs a musical anticlimax: "Wherever their tears fell on the ground, thistles and weeds withered and died, and a new flower, grass leaf, or tree bud sprung up. The children's footsteps were leaving a whole meadow of flowers behind. With every tear the children shed, a new crack appeared in the highest fence in town. The cracks grew wider and wider and the big grey walls started tumbling down. The wealthy, high-rise houses were falling and, spellbound by Mistress Nakamlipen, all the bad people were running towards the unknown" (p. 98). Polyphony teaches a new kind of literature. Each of the characters Šilanová creates has its own peculiar style, different from that of the narrator, but contains in itself a much wider aesthetic entity than the thing we usually call *style*.

Daniela Hivešová-Šilanová's texts speak to us through their distinctive music because, in her dialogues and accompanying speeches, she manages to capture elements with a distinctive tone that is realised as allegro, andante, or presto. It is these expressions or phrases that create her characters and their lives. Using short sentences evoking dance music, the author anticipates simple and easily obtainable happiness: "She would not fall asleep. She went out of the hut and watched the town's glittering colours in the distance. Music from the town

could be heard as far as the hamlet. Different from the songs she knew. A hundred times more beautiful than the songs her mum and the rest of the Romany's sang. She could not resist Terňa. She started running towards the town. Just to see it once! At least for a short while..." (Heavy Heart, p. 47).

"Pika did not even breathe. Perhaps a new pair of shoes? Golden ones? Or red patent shoes? Granny was unwrapping the present slowly" (The Black Shoes, p. 84). By contrast, the allegro maestoso in the longer sentences and longer detours signifies higher, nobler desires for a more distant goal and its fulfilment: "She thought her daughter had come home and, through a lovely song, spoke to her from behind the huts... But she called her name in vain, she looked for her in vain. Terňa was nowhere to be found in the hamlet. When, at last, right near the edge of the hamlet, where Terňa's voice was heard loudest, she parted the leaves of grass under a rose bush and saw Terňa's heavy heart lying on the ground..." (Heavy Heart, p. 51). Since the songs – or what might be called *fabula plot bunches* – are composed in the minor, sad key, they reveal to the reader what states of mind the characters in the prose are in. When describing her characters' tragic moods, the author proceeds objectively by looking at their misfortune through descriptions of their mood or capturing their states of mind affected by suffering. Their personal tragedies show human poverty, the reign of coincidence and error, and the triumph of evil. But, similarly to the way the seventh needs its basic chord, every evil needs its counterpart, that is to say, i. e. nobility. In her fairy tales, the author portrays the widest range of social and psychological types. They are people who create systems of values around them, ultimately creating a whole world of moral principles. Although Daniela Hivešová-Šilanová's fairy tales are unique and irreplaceable, there is still something they share – a desire to see the psychological, social, and philosophical essence of human existence.

Daniela Hivešová-Šilanová expresses this desire through an adagio, which speaks of great and noble efforts that is scornful of petty happiness (Schopenhauer, 1994, p. 53-55), e.g. Children and Non-Love. In this tale, an adagio combined with the minor key results in an expression of the most terrible pain. Conversely, if an indication of dance music is combined with the minor key (The Black Shoes), we can speak of reaching the goal for the price of personal pain (due to an unattainable dream) and effort, but such happiness is only personal, not for the benefit of the whole society.

Expressive silence... as part of both speech and, of course, literature and music play a role of unmatched importance in the 20<sup>th</sup> century, in a world of noise and chaos. In her artistic texts, Daniela Hivešová-Šilanová often makes use of aposiopesis, which allows the percipient to guess what is happening inside the character (embarrassment, sadness, happiness) or becomes a channel for leaving reality behind and entering the world of dreams and fantasy: "To the very end of the song, where we try and find out how the story continued. We can also slide down the straw into the fairy-tale sparkling lemonade and swim, and swim..." (About Olinka and her Songs, p. 5).

The theme of music in the prosaic works of Daniela Hivešová-Šilanová is present in various modifications typical for the fugue (augmentation, permutation, transposition, etc.). Sometimes an expressive theme is associated with a sharp rhythm. By putting emphasis on the dance and rhythm components, the author amplifies her characters' (the Romany's) happiness with the scents of nature, fire, and the flavour of life. In Black Shoes, the author captures a little dancer's (Pika) desire for a new pair of shoes. However, her dream of a pair of golden shoes with high heels is unattainable for her. She gets a pair of black shoes, but she is not happy with them, even despite the fact that the shoes are magical, having the ability to dance. The author weaves dance and dance-related rhythmicity into the texture of the whole fairy tale: "Snap, snap, snap," she snapped her fingers. "Thump, thump, thump," she thumped her foot in a black shoe. Suddenly, dove wings appeared in her palms and she started flapping her hands as though she wanted to fly away! "Thump, thump, trip, trip, tap, tap," Pika jumped up and down in her big black shoes. She could feel them lift her off the ground as though they were two little invisible clouds – memories of her granny Phuri Daj" (p. 86).

The epic space of this fairy tale takes the form of a circle that can be perceived as a shape representing a spiritual or physical place. The author places her characters into the circle, thus expressing the relationship between their inner and outer worlds: "Granny was thumping in a circle as though she were dancing around a fire, crooning an old Romany song Pika had never heard in her life. There was no fire in the kitchen, and still, Pike could feel the room had become somewhat warmer" (p. 84).

"Look, Pika is dancing around the fire now, the wood crackling and the fire tongues turning the shoes red..." (p. 86). This musical time-space associates the characters' spiritual life with their element the way it has often been illustrated in many texts written by mystics and philosophers. In this mini-sujet story line, music is manifested as the most intimate and adequate expression of the element of spiritual life, in its difference from the living biological matter of the whole life process on the one hand, and purely spiritual materialisations on the other.



Daniela Hivešová-Šilanová does not only enrich contemporary literature for children by giving shape to various stimuli of the acoustic universe (music, sounds, noises), one that materialises on the horizon of the author's fairy tales, but also points out some of the more negative aspects of contemporary life: non-love, betrayal, death, pain.

#### Euphony of lyrics (*The Bell Imp*)

Daniela Hivešová-Šilanová makes use of the absolute importance of musicality as a privileged form of communication in art and tries to integrate it into her poetry through various musical forms. It is possible to draw similarities between her collection *The Bell Imp* and instrumental programme music, in which the "whimsicality" of structure and its atypical nature makes the reader immerse themselves into the work of art.

Realising the specificity of Šilanová's poetry renders the comparative analysis of musical and other forms of art language not only extremely useful, but also transforms it into an instrument of exploring various relationships between them. That said, manifestations of structural plainness in poetic language (which is not traditionally associated with genres typical of music, e.g. rondo or sonnet, where it worked from the very beginning) can be made enriched with typical and reliable support in musical language, such as structural invariants (e.g. refrain, rondeau, song, variety, etc.). In actual texts, repetitions create various motifs, associations, and elements that create an image of a character and its way of thinking. The author retains her typically tense and flexible narrative intonation.

This way, a special sound or attribute is produced – musicality as the result of conscious or subconscious obedience of the rules of musical syntax and an association of "obertones" of musical meaning with "the basic sensual tone" of a given work of art. The author shapes her musicality of poetry by means of musical approaches typical of various music genres. In the poems in the said collection, there is a certain amount of thematic identity, similarity, contrast (an elephant – a bell imp), repetition, and variation. If these motifs and themes are observed in this way, however, their repetitions and metamorphoses suggest musical forms, as a result of which the work of art proceeds in stages from primary folklore (song) to elaborate and professional music forms.

The essence of all musical variants and invariant structure types of musical language is repetition by means of the basic musical language of the musical work of art. Repetition can either be complete or appear with certain alterations. The interplay of repetitions, their order, emergence in certain moments, a difference of content, and their number and quality (from exact repetitions to mere indications of the primary source) creates a rhythm based on their relationships. They often determine this or that variant, especially as far as its structure and internal processes are concerned. There are many types of repetitions creating refrain-like or song-like characteristics in Daniela Hivešová-Šilanová's poetry:

**Rondo** is a musical form of several parts in which the main idea is repeated several times. This musical form, as well as the song form version, which manifests itself in poetry primarily through the use of refrains, can be compared to the note score:

#### RONDO

The second song in *The Bell Imp*

Buďte s nami chvíľu malí!	[Be as little as we are for a while!]
Čoho by ste sa tu báli!	[There's nothing to be afraid of here!]
Pre každého je tu miesto,	[There is room for everyone,]
zastavte sa u nás cestou!	[Why don't you stop off and see us on your way!]
Zmenši sa len na kratučko,	[Get small for a little while,]
mamka, dedko,	[Mummy, grandad]
babka s vnučkou,	[Grandmum and her granddaughter]
chvíľu budeme spolu malí,	[We will be little together for a while]
aby ste sa s nami hrali!	[so that you can play with us!]
Pomknite sa trošička,	[Move over a wee bit,]
hneď máme dost' miestečka!	[See, there's plenty of room!]
Buďte s nami chvíľu malí!	[Be as little as we are for a while!]
Čoho by ste sa tu báli?	[There's nothing to be afraid of here!]
Malí vidia často zblízka,	[The little ones can often see closely]
čo sa vidieť dá len znízka,	[What can only be seen from the bottom]
čo nevidia veľkí z výšky,	[What the tall can't see from their height]
zabudli na všetky skrýšky...	[They've forgotten where all the little hideouts are...] (p. 24)

The structure of the poem is based on a clever and suggestive repetition of the couplet *Buďte s nami chvíľu malí! / Čoho by ste sa tu báli?* [*Be as little as we are for a while! / There's nothing to be afraid of here!*]

(or variations thereof), on a wealth of harmonious, similarly-sounding rhymes, and on resounding alliteration and wordplay. This perfect music of speech combined with the ripple of rhythm symbolically reflects playfulness and a challenge for adults, prompting them to forget their worries for a while and enter the world of children again. Through the repetition of the refrain, the challenge is both emphasised and gradually intensified.

R. Jakobson points out that the similarity of sounds in poetry is always associated with that of meanings. He stresses the fact that however impressive the emphasis on repetition, the acoustic thread cannot be limited to numerical mechanisms. J. Mukařovský, who deals with “numerical mechanisms” in his Aesthetic study, tries to show the principle of musicality in poetry. In accordance with O. Zich (1928), he understands this form of musicality to be a musical quality emerging from a cluster of sounds based on certain rules, which are understood intuitively. More than anything else, Daniela Hivešová-Šilanová is fascinated by poetry and music as acoustic phenomena, i.e. by the possibility of “making sounds” by means of words, which is why it is possible to consider her poems highly “acoustic”, i.e. making intentional use of all the potential of sound material within the limits of the linguistic code. Elementary sounds create an onomatopoeia of the word level or enter various relationships with lexical meanings; subsequently, words created in such a way participate in the acoustic structure of word groups, verses, stanzas, and the whole poem, although they are also related to the semantic context of the poem, collection, or Daniela Hivešová-Šilanová’s poetics as such. For the sake of transparency, the following list sums up all the approaches that the poet makes use of in her texts:

- a) on the level of sound microstructure – repetition (euphony, alliteration, assonance), sound semantisation;
- b) on the level of words and word groups – repetition (anaphora), variation (paronomasia, tautology, onomatopoeia);
- c) on the level of verses – repetition (refrain), variation (refrain, gradual variation on the level of individual verses and couplets, gradual variation on the level of individual stanzas);
- d) on the level of the whole text – polyphony of themes (Novák, 2005, p. 110).

In the context of this discussion, what is noticeable is the onomatopoeic function of sound concordance, whereby coloured sounds evoke an emotional atmosphere. For instance, the word *uspávanka* (lullaby) itself, appearing in the title of the poem *Uspávanka Zvončekovej mamičky pre malú Spink* (*The Bell Imp’s Mummy’s Lullaby for Little Spink*) evokes a very intimate atmosphere shared by a mother and her baby. It was not surely coincidental that the author chose this genre as a specific form of musical communication, as the lullaby is the most frequent form that children come into contact with from a very early age. The subsequent interplay of sound and word (a great number of diminutives) and the overall atmosphere evoked by piano intensity meets the criteria of a lullaby and also emphasises its unique character among the poems in the collection, similarly to the way the lullaby differs from other forms of music. The author also seems to have noticed the fact that the linguistic component of the lullaby is not crucial, this musical genre being primarily typical for its musical simplicity. Besides, lullabies in all cultures display a downward melodic line (which is shown in the poem graphically), slow tempo, and frequent repetitions. All of these features correspond to the heightened emotional expression (Franěk, 2005, p. 140):

<i>Ešte ani zvonit’ nevie.</i>	[He cannot even ring.]
<i>Zvoní len, ako keď padá perie,</i>	[He only rings the way feathers fall,]
<i>keď vám v spánku poduška</i>	[when, in sleep, the pillow]
<i>spink,</i>	[slee,]
<i>spink,</i>	[slee,]
<i>spink,</i>	[slee,]
<i>spinká</i>	[sleeps]
<i>do uška...</i> (p. 45)	[into your ear...]

The author puts semantic emphasis on a certain word through the repetition of a sound or a group of sounds characteristic of this word (e.g. the poem A rehearsal of artistic carillons: Cink cinká, Link linká / Brinky, brinkinká, Klinky, klinká, / Dzing dzinká, Spink spinká... [Chink-chinking, link-linking / brink-brinking, clink-clinking / dink-dinking, spink-spinking...] p. 53). In this poem, the author conjures up flowing acoustic vibrations, which demonstrates her musician-like approach to composing poetry. This brings us to the issue of the score. The musician primarily appeals to the ear, but turns to the eye as well. Similarly to the way musicians compose their texts or “literature”, Daniela Hivešová-Šilanová uses words that play a crucial role and get transformed into signs that open up possibilities of creating musical effects. Through her score, the author reaches the acoustic orchestration of the poem. Seeing the text as a score results in a new concept of literature, which allows the reader to see more possibilities of perception, e.g. the possibility of going back, pause in certain passages; the text becomes a score and reading becomes spacial exploration (Butor, 1997, pp. 94-95).

The collection *The Bell Imp* is thus based on a clever play of sound and word, the poems included taking a form that is perhaps less “elegant”, but all the more inventive. It is the kind of poetry that turns the reader’s attention “to the sound” rather than “to the meaning” (what is emphasised here in addition to music itself is that music, as opposed to speech, is full of meaning even if it does not signify anything; cf. Faltin, 1991, p. 50). The acoustic aspect is a structural and architectonic element of the poems.

It follows from the above that music is the essence of poetry and acoustic and musical level of the verse is its dominant factor. It is interesting to study the array of images in the poems included in the collection *The Bell Imp*; after all, words such as song, orchestra, triangle, carillon, dulcimer, all of which are frequently used in the collection, are metaphors taken over from the sphere of music. Emphasis is placed on “the multitude of lateral relationships among the observed images: ‘The topic is nothing but the sum, or a rather perspective rendition, of various forms of modulation’ (Richard, 1961, p. 28, In: Pechar, 2002, p. 26). The musicality of language is explained by means of what Mukařovský (In: Pechar, 2002) terms non-motive, i.e. linguistic, hyperboles and personifications. Putting emphasis on the semantic ratio between two semantic wholes in the poem *What the Little Glass Says*, Daniela Hiveřová-Šilanová makes use of onomatopoeia as a recognisable similarity to Chinese names: *Prichádza k nám Cink a Link, /vedľa spieva Cink C’cink, / broskyňová Link C’cink, / čerešňová Mi-Ci Link. / Maľujú si vejárik / spolu s nimi Cin-Cing Ling... [Clink and Chink are coming, / Clink Cli-Clink is singing, / the peachy Chink Cli-Clink, / the strawberry Mi-Tsi Chink. / They’re painting a fan, / side by side with Clin-Cling-Ling]* (s. 77). Especially through the last two expressions, the author corroborates Jakobson’s claim (1995, p. 99, In: Pechar, 2002, p. 134) that “the phoneme which appears only once, though in a key word and appropriate place, can assume a special meaning against a contrasting background” and creates what might be called the final chord of the whole group of four verses:

<i>Tvoje zúbky, cink-cink, cinknú o sklíčko,</i>	[Your little teeth, clink-clink, clink against the glass,]
<i>cink-link, cink-link,</i>	[clink-clink, clink-clink,]
<i>cinkneš vo mne lyžičkou,</i>	[you’ll clink inside me with a spoon]
<i>rozoznie sa v Poháriku</i>	[and you’ll hear it echo in the Glass]
<i>moja celkom maličká</i>	[my tiny, little]
<i>čajkovaná hudbička... (s. 78)</i>	[little tea music]

The connection between the euphonic effect and the semantic harmony of the word is particularly interesting in those places where repetitions of single words or groups of words are created. The occurrence of sound- and word-related repetitions in the poems contained in the collection *The Bell Imp* is considerable. Perhaps rather than to attract the reader’s attention, the author intended to employ these acoustic figures as effects ensuing naturally from spontaneously discovered linguistic options, bringing them as close as possible to musical sounds. The acoustic facet is highlighted also in the syntactic alterations of repetition, e.g. *orchester je celý svet* [the orchestra is the whole world] (p. 65) and *celý svet je orchester* [the whole world is an orchestra] (p. 81), which is actually a paraphrase of M. Butora’s (1997, p. 95) idea: “To me, the world manifests itself through sounds, the text has been rippled”.

The poet also achieves musicality in places where she uses repetitions of the same sound group at the beginning of her words: “We’ve still got the babies – Bim, Bam, Bom!” (p. 68). In J. Mukařovský’s (In: Pechar, 2002, p. 136) view, “sound sequences is not given in texts as an objective fact, the sort of thing that could be identified through a mechanical combination of identical sounds (or sound groups), but only as a mere tendency towards a regularity in the sound structure, only partially manifested, and identifying such a phenomenon has to rely on our aesthetic experience”.

### Conclusion

In accordance with Z. Stanislavová (1995, p. 118), it can be stated that “music, present in the author’s first book (In the Middle of a Concert, 1976) as a thematic element and later, in the second book (Movement Without You, 1979), also as a compositional and conceptual principle, is employed in the collection of poems *The Bell Imp* (2001) as an integral part of its theme, imagery, expression, and rhythm. In terms of expression and meaning, the structure of the work is built on the use of auditory effects associated with bells and their sound. Imaginary bell imps and their friendly life saturated by music represent a personified world of joy, kindness, and happiness, which is home of goodness and tolerance. The sounds of a bell and musicality are an important part of the wordplay as well as the poetic and nonsensical passages in the collection”.

Daniela Hiveřová-Šilanová’s fairy tales display three evident tendencies, which form the essence of assimilating musical patterns into a literary text:

1. the use of music as a symbol and object of portraying – e.g. in the fairy tale *The Singing Little Flower*, where music is a symbol of life, beauty, and a gift for other people, but also a dimension for detecting bad intentions in those who want to use the Singing Little Flower for their own benefit: “I may be able to turn it into a magical cure and become famous and rich” (pharmacist, p. 136).

2. the use of music as a principle of portraying – the presentation of a semantic situation and space by means of simulating and assimilating constructive musical features – e.g. the fairy tale *About Olinka and her Songs*, where the author tries to find out what the cause of the emergence of a song is, that is to say, to answer the questions of what was there before and “what came next” (p. 5).

3. the assimilation of music into prose – through explicitly musical motifs in the form of songs which are fundamental to the fabula plot a “define its character and the mood tonality of fairy tales” (Stanislavová, 1998, p. 72). Z. Stanislavová further states (1995, p. 118) that “the musical notation and the Romany-Slovak mutation of song fragments is part of fairy-tale sujets plots, which develop the story line indicated in the songs into dramatic conflicts and finish the story lines, or reconstruct what the origin might have been. The emotionally ambivalent moodiness of the stories accepts the contrast between the melancholically minor key of Romany songs and their frequently humorous content”. The songs have an emotive impact on the storyline “amplitude” and influence the nature and emotions of the characters significantly.

### References

- Butor, M. (1997). Premeny písania [Letter conversions]. *Revue svetovej literatúry*, 33, 90-95 [in Slovak].
- Faltin, P. (1991). K otázke hudobného významu [To the question of the musical value]. *Slovenské pohľady*, 107(9), 50-54 [in Slovak].
- Hivešová-Šilanová, D. (1994). *Zuzankine motýle. Chlapec s čajkou. [Zuzankine butterflies. Boy with seagull]*. Bratislava: Goldpress Publishers [in Slovak].
- Hivešová-Šilanová, D. (1996). *Vtáčatko koráločka. [Little bird bead]*. Bratislava: Goldpress Publishers [in Slovak].
- Hivešová-Šilanová, D. (2000). *Zvončekový mužiček. [Bell man]*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov [in Slovak].
- Losev, A.F. (2006). *Hudba jako předmět logiky [Music as a subject of logic] (A. Černohous, Trans.)*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma [in Czech].
- Novák, R. (2005). *Hudba jako inspirace poezie [Music as an inspiration of poetry]*. Ostrava: Ostravská univerzita, Tilia [in Czech].
- Pechar, J. (2002). *Interpretace a analýza literárního díla [Interpretation and analysis of literary works]*. Praha: Filosofia [in Czech].
- Rakús, S. (1995). *Poetika prozaického textu: Látka, téma, problém, tvar [Poetics of prosaic text: Substance, theme, problem, shape]*. Bratislava: Slovenský spisovateľ [in Slovak].
- Rappoport, S.Kh. (1972). *Iskusstvo i emocii [Art and Emotions]*. 2nd ed. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Režná, M. (1999). Variácie ako kompozičný princíp [Variations as a compositional principle]. In *Interpretácia umeleckého textu 20* (p. 105). Nitra: Spolok slovenských spisovateľov; Národné literárne centrum [in Slovak].
- Schopenhauer, A. (1994). *Génius. Umění. Láska. Světec [Genius. Art. Love. Saint] (J.L. Fischer, Trans.)*. Olomouc: Votobia [in Czech].
- Sláviková, Z. (2006). Človek, bytie a umenie [Man, being and art]. In *Zborník medzinárodných štúdií "Dianoia 1"* (pp. 81-90). Kielce [in Slovak].
- Sliacky, O. (Ed.). (2009). *Slovník slovenských spisovateľov pre deti a mládež. [Dictionary of Slovak writers for children and youth]*. Bratislava: Literárne informačné centrum [in Slovak].
- Stanislavová, Z. (1995). *Priestorom spoločenskej prózy pre deti a mládež: interpretačné štúdie [A space of social prose for children and youth: interpretative studies]*. Prešov: Pedagogická fakulta UPJŠ [in Slovak].
- Stanislavová, Z. (1998). *Kontexty modernej slovenskej literatúry pre deti a mládež [Contexts of modern Slovak literature for children and youth]*. Prešov: Náuka [in Slovak].
- Wellek, R., & Warren, A. (1996). *Teorie literatury [Theory of literature]*. (Z. Stříbrný, Trans.). Olomouc: Votobia [in Czech].

The scientific study is based on the KEGA project no. 004KU-4/2019

*Artist in the kindergarten – interpretation of art work in pre-primary education.*

*Umelci v materskej škole – interpretácia umeleckého diela v predprimárnom vzdelávaní*

*The article was received by the editorial office: 16.10.2019*



### МУЗИЧНІ ТЕМИ В ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ І МОЛОДІ

Бенч Ольга Григорівна<sup>1ab</sup>, Єва Долінська<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>Доктор мистецтвознавства, професор,

<sup>2</sup>Доктор педагогічних наук,

<sup>a</sup>Католицький університет в Ружомберку,

Ружомберк, Словаччина,

<sup>b</sup>Київська Академія мистецтв,

Київ, Україна

Мета статті – дослідити музичні теми, які входять до комплексу складників, які використовуються в літературних творах для більш виразного емоційного сприйняття написаного тексту. Музику прийнято називати мистецтвом прямих і сильних емоційних впливів, дзеркалом душі чи безпосередньою мовою почуттів. Коли емоційний ефект глибокого і складного музичного твору зіставлений з душевними переживаннями, що з'являються внаслідок життєвих обставин, виникає ряд дивних явищ. Методологія дослідження. В ході дослідження було використано комплексний підхід до аналізу матеріалу, що відіграє вирішальну роль в дослідженні емоційного вираження музики та мови, особливо функції музики в літературі. Новизна статті полягає у виявленні комплексу складників емоційного забарвлення літературного твору за допомогою музики. Висновки. Доведено, що, так само, як і мовлення, музика створюється, щоб бути почутою. Більше того, розуміння емоційного забарвлення написаного тексту – коли він читається мовчки – покладається на вокально-слуховий досвід. Ми усвідомлюємо той факт, що емоційне забарвлення, як правило, не переноситься одним єдиним компонентом музики, самими тільки мелодією, ритмом і темпом, динамікою або просто якістю звучання. Інформація, яка виражається в словах і музиці – це питання всього контексту і як така містить комплекс складників. Тому замість того, щоб бачити їх ізольовано, у дослідженні дані компоненти визначені в межах їх літературного контексту. Ми моделюємо власні емоції, які, у свою чергу, стають важливою частиною нашого емоційного життя. Однак ми не моделюємо їх на основі готових конструкцій чи схем, а скоріше на основі кодів, які передають їх у реальному житті, такі як мова та музичні звуки.

*Ключові слова:* казка; ритм; пісня; гармонія; дисгармонія

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

Бенч Ольга Григорьевна<sup>1ab</sup>, Ева Долинская<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>Доктор искусствоведения, профессор,

<sup>2</sup>Доктор педагогических наук,

<sup>a</sup>Католический университет в Ружомберке,

Ружомберк, Словакия,

<sup>b</sup>Киевская Академия искусств,

Киев, Украина

Цель статьи – исследовать музыкальные темы, которые входят в комплекс составляющих, используемые в литературных произведениях для более выразительного эмоционального восприятия написанного текста. Музыку принято называть искусством прямого и сильного эмоционального воздействия, зеркалом души или непосредственным языком чувств. Когда эмоциональный эффект глубокого и сложного музыкального произведения искусств сопоставляется с ментальным опытом, возникающим в результате жизненных обстоятельств, появляется ряд неожиданных явлений. Методология исследования. В ходе исследования был использован комплексный подход к анализу материала, который играет решающую роль в исследовании эмоционального выражения музыки и речи, особенно функции музыки в литературе. Новизна статьи заключается в выявлении комплекса составляющих эмоциональной окраски литературного произведения с помощью музыки. Выводы. Доказано, что подобно речи, музыку сочиняют для того, чтобы ее можно было услышать. Более того, понимание эмоционального выражения письменного текста – когда его читают молча – зависит от слухового и вокального опыта. Мы осознаем тот факт, что эмоции, как правило, не передаются отдельным компонентом музыки, собственно только мелодией, ритмом и темпом, динамикой или просто качеством звука. Информация, которая выражается в словах и музыке, является предметом всего контекста и, как таковая, представлена комплексом компонентов. Поэтому, вместо того, чтобы рассматривать их отдельно, наше исследование определило такие компонент в рамках их литературного контекста. Мы моделируем наши собственные эмоции, которые, в свою очередь, становятся важной частью нашей эмоциональной жизни. Однако мы не моделируем их на основе готовых конструкций или схем, а скорее на основе кодов, которые передают их в реальной жизни, т.е. языковые и музыкальные звуки.

*Ключевые слова:* сказка; ритм; песня; гармония; дисгармония

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188662

УДК 398.82:631.55(=161.2)

**УКРАЇНСЬКІ ЖНИВАРСЬКІ ПІСНІ  
У ФОКУСІ ЗАЦІКАВЛЕНЬ  
ДОСЛІДНИКІВ ТА КОМПОЗИТОРІВ**Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна<sup>1а</sup>,  
Ластовецька Любомира Василівна<sup>2б</sup><sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
ORCID: 0000-0002-6606-9831,  
e-mail: zoriana0705@gmail.com,<sup>2</sup>Доцент,  
ORCID: 0000-0001-6069-1606,  
e-mail: lastovezky@gmail.com,<sup>а</sup>Львівська національна музична академія  
ім. М. В. Лисенка,

вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000

<sup>б</sup>Дрогобицький державний педагогічний  
університет ім. І. Франка,

вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100

Мета статті – розглянути українські жниварські пісні як об'єкт дослідницької уваги та специфіку їх використання композиторами. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні етномузикознавчого, мистецтвознавчого, культурологічного підходів, що дало змогу проаналізувати основні засади критеріїв наукового підходу до жниварських пісень, інтенсивність звернення до них сучасних композиторів, накреслити історичну перспективу їхнього побутування з урахуванням зміни календарно-обрядового циклу. Така методологія дала змогу акцентувати на сучасному етапі наукового опрацювання жниварських пісень та їх використання митцями у творах різних жанрів і форм як фольклорного первня. Наукова новизна полягає в постановці дослідницького вектора в пошуку наявного корпусу джерел з обраної тематики та в розширенні уявлень про причини актуалізації жниварської проблематики серед учених та митців, а також в акцентуванні важливості збереження цього сегмента фольклору для наступних генерацій. Висновки. Констатується мала кількість розвідок, присвячених вивченню українських жниварських пісень, порівняно з іншими календарно-обрядовими піснями. Встановлено, що серед їхніх дослідників були З. Доленга-Ходаковський, Леся Українка, К. Квітка, Я. Зуїха, Г. Танцюра, Ф. Колесса, Н. Присяжнюк, Ю. Круть, І. Клименко та ін. Виявлено, що в деяких регіональних збірках взагалі відсутні записи жниварських пісень, на відміну від значної їх кількості, збережених на Волині. З'ясовано, що в творчості композиторів жниварські пісні використовувалися радше спорадично; у різних жанрах та формах їх застосовували М. Лисенко, М. Леонтович, Я. Степовий, Ф. Колесса, М. Вериківський, Г. Верьовка, П. Козицький, Л. Ревуцький, В. Барвінський, Ю. Іщенко, Л. Дичко та ін. Виявлено, що серед композиторів, які звернулися до жниварських пісень нещодавно, виділяється набуток Миколи Ластовецького, у двох збірниках якого міститься 49 обробок.

*Ключові слова:* жниварські пісні; жанр обробки; М. Ластовецький

**Вступ**

Важлива роль під час процесу жнив у східних слов'ян належала жниварським пісням. Ця ділянка фольклору вирізняється художньо своєрідною семантикою. Ритуали, пов'язані зі збиранням врожаю, здавна проводилися в Україні, Польщі, Білорусі, Болгарії, Росії та інших країнах. Із середини ХХ ст. жниварські пісні, як особливий напрям народної творчості, можна було вже заносити до уявної «червоної книги» обрядового фольклору. Така ситуація склалася внаслідок технічного прогресу, адже інтенсивна механізація аграрних робіт спричинилася до застосування комбайнів, які повністю замінили роботу жінок. Потреба в жінках зникла, і разом з ними відійшла в минуле їхня традиційна пісенна обрядовість, якій надавалося магічного значення (наші пращури вірили у її вирішальний вплив на ріст збіжжя та погодні умови).

Актуальність розвідки полягає, з одного боку, в акцентуації надважливості подальшого дослідницького й творчого «плекання» жниварського фольклору, а з іншого – у донесенні основного меседжу мистецько-культурного сьогодення: трансляція національно-культурних надбань наступним

генераціям в умовах глобалізованого, інформаційно перевантаженого простору повинна стати культурологічною платформою в новому світовому цивілізованому контексті.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що вперше узагальнено ступінь дослідницької уваги і творчого опрацювання жнивварських пісень українськими вченими та композиторами.

Поняття «дослідники» використано в назві статті для позначення широкого спектру причетних до аналізованої проблеми, серед яких були науковці різного штибу, фольклористи, етнографи, музикознавці, літератори, педагоги та ін. Окрім проаналізованих у статті наукових праць із жнивварської тематики, потрібно назвати дослідження М. Сумцова, К. Копержинського, К. Квітки та А. Іваницького. Серед робіт, що з'явилися нещодавно, варто виділити розвідки І. Клименко та дисертацію «Білоруський пісенний наспів: архетипи та інновації» Х. Кутиревої-Чубалі.

### Мета статті

Метою розвідки є дослідження українських жнивварських пісень як об'єкта дослідницького зацікавлення та специфіки їх використання композиторами.

### Виклад матеріалу дослідження

Хоча жнивварські пісні вже втратили практичний зміст, контекст використання та магічний ореол, однак в них закодовані архетипи попередніх поколінь. Саме праця хлібодарів, освячена магічною поетикою обрядових пісенних дійств, зокрема жнивних, заклала основи української ментальності, якою наш народ вирізняється від інших народів. Про надважливе значення хліба свідчить використання його образу в молитві «Отче наш»: «Хліб наш насущний дай нам днесь...».

Як відомо, традиційні жнивварські обряди завершували літньо-осінній календарний цикл. Протягом багатьох століть цей ритуал супроводжував збір урожаю. Процес жнив складався із трьох етапів і двох обрядів, відповідно до яких класифікуються жнивварські пісні: 1). Зажинки. Обряд зажинання першого снопа; 2). Жнива; 3). Обжинки. Святкові обряди закінчення жнив. Жнивварський «інструментарій» значною мірою став культовим, навіть 8-й місяць року, коли збирали врожай, наші пращури називали серпнем, на честь серпа – основного знаряддя жнивварської роботи (поряд із косою).

Найбільшу групу жнивварських пісень становлять обжинкові пісні, пов'язані з численними обрядами та звичаями закінчення жнив. Різноманітність зажинкових та обжинкових обрядів зумовили тематичне та кількісне розмаїття жнивварських пісень. Констатуємо наявність меншої кількості записів жнивварського фольклору, порівняно з іншими обрядовими артефактами (наприклад, весільними піснями). Наприклад, в одному з перших збірників українських народних пісень (без нот), записаному Зоріаном Доленгою-Ходаковським<sup>1</sup> у 1814–1819 рр. на Галичині, Волині, Поділлі, Придніпрянщині та Поліссі (Дей, 1974), серед вміщених 1897-ми пісень різних жанрів лише 12 (!) є жнивварськими (для порівняння, весільні тут в кількості 868). У збірці «Ігри та пісні», які є третьою книгою серії «Українська народна творчість» (Дей & Гуменюк, 1963), з-понад 700 текстів весняної і літньої календарно-звичаєвої пісенності народу, що охоплює зразки веснянок і гаївок, риндзівок, русальних, царинних, петрівочних, купальських та жнивварських пісень, лише 76 становлять жнивварські пісні. У зв'язку з цим виникає думка, що ці пісенні артефакти можна сприймати як своєрідні реліктові явища календарно-обрядового фольклору, котрі набуватимуть у хронотопі просторово-часових координат українського народу всезростаючої мистецько-культурної аксіологічної характеристики.

У четвертій книзі вищезгаданої серії «Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра» (Юзвенко & Василенко, 1965), у якій поміщено понад 1000 зразків народної творчості, котрі фольклорист-аматор, етнограф і педагог Гнат Танцюра (1901–1962) у 30-х роках ХХ ст. протягом 12 років записав від однієї виконавиці – селянки Явдохи Микитівни Сивак (Зуїхи) із села Зятківці, що на Вінниччині. (Поділля), 242 – весільні й лише 20 – обжинкові, з яких із нотами – лише 3. Як і в попередньому випадку, їхня лімітована кількість не дає підстав науковцям стверджувати думку про широкий ареал поширення пісень жнивварської тематики в цьому регіоні. Водночас варто звернути увагу на вкрай малу кількість мелодій жнивварських пісень, збережених завдяки фольклорним експедиціям.

<sup>1</sup> Зоріан Доленга-Ходаковський (*Dolega-Chodakowski*) (справжнє ім'я та прізвище – Адам Зоріан Чарноцький (*Czarnocki*)) (1784–1825) – польський етнограф, фольклорист, історик та археолог-аматор, один із засновників української фольклористики.

Ще менше таких пісень (тільки їхні тексти) було записано українською фольклористкою, педагогом і краєзнавцем Настею Андріанівною Присяжнюк (1894–1987) протягом 1920–1970 рр. у рідному містечку Погребище на Вінничині впродовж її фольклорно-етнографічної діяльності: загалом – 471, весільних – 247, жнивних – лише 4 (Мишанич, 1976). Отже, наявність записів жнивварського фольклору в різних регіонах країни стає своєрідним маркером національної культурної спадщини, який свідчить не лише про затребуваність аналізованого сегменту фольклору в часопросторі історії, але й про становище її науково-дослідницької інтерпретації.

У 80-х – 90-х рр. ХХ ст. видавництво «Музична Україна» в серії «Золоті ключі» випустило низку збірників народних пісень регіонального штибу («Пісні з Львівщини» (Корчинський, 1988), «Пісні Тернопільщини» (Стельмащук & Медведик, 1989) та ін.) з аналогічним, як і в попередніх виданнях, кількісним співвідношенням жнивварських пісень з іншими жанровими різновидами. У цій серії побачило світ і видання «Пісні Буковини» (Яківчук, 1990), що налічує 286 пісень, серед яких немає жодної жнивварської. Відсутні записи жнивварських пісень і в деяких несерійних регіональних збірках («Буковинські народні пісні», 1968; «Українські народні пісні з Лемківщини», 1972; «Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким», 1990 та ін.); у деяких вони присутні в одиничному екземплярі («Закарпатські народні пісні», 1962; «Пісні з Поділля», 1989). Отже, можна розмірковувати про взаємозалежність географічного розташування того чи іншого регіону країни та його ландшафту, із творенням його «культурного ландшафту», який у цьому плані є віддзеркаленням загальнокультурних потреб народу. Очевидно, що традиції землеробської культури, оспівані у жнивварських піснях Буковини, Лемківщини, Поділля та Закарпаття засвідчують вплив на них геологічних особливостей, рельєфу землі та кліматичних передумов, сприятливих чи несприятливих для занять хліборобством у різних регіонах країни.

Натомість у записах пісень на Волині, зроблених у 1890-х рр. українською поетесою, письменницею, перекладачкою та культурною діячкою Лесею Українкою (1871–1913), вміщених у книзі «Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу» (Дей & Грица, 1971), та серед наявних у виданні 1970 р. «Пісень з Волині» (Ошуркевич & Стефанишин, 1970), жнивварські за кількістю не тільки «конкурують» із весільними, але навіть дещо їх переважають: 33 (з них 10 – з мелодіями) жнивварських та 31 весільна (з 245) в першому «волинському» виданні та 23 (19 мелодій) жнивварських і 14 весільних (з 266) – у другому. Додатковим, сприятливим фактором значної кількості збережених на Волині жнивварських пісень, до того ж із нотами, можна вважати високий ступінь науково-дослідницької уваги до них.

Порівняно невелика кількість записів, насамперед мелодій, стала причиною того, що аж до 80-х років ХХ ст. жнивварські пісні окремо ніколи не видавалися. У 1971 р. з'явилося їх перше видання завдяки впорядкуванню фольклориста, кандидата філологічних наук Юрія Крутя (Круть, 1971), яке містило 223 *пісенні тексти*, розташовані в послідовності жнивварських обрядів. Слід наголосити, що у виданні Ю. Крутя відсутній нотний матеріал.

У 1990 р. видавництво «Музична Україна» випустило пісенник «Жнивварські пісні» (Чебанюк, 1990), що складається з 87 *пісень з нотами*. Позитивним є те, що в цьому виданні міститься розлогий нотний матеріал, який має важливу культурно-мистецьку цінність і в симбіозі з поетичним текстом є вартісним підґрунтям для наукових інтерпретаційних версій у процесі осмислення означеного сегменту фольклору. І хоча ці обидва видання надмалого книжкового формату і подаються упорядниками без паспортизації пісень (за винятком восьми в другому збірнику), вони мають велике значення для подальшого науково-творчого опрацювання жнивварських пісень.

Водночас немає підстав стверджувати, що жнивварські пісні повсякчас перебували в полі зору зацікавлення професійними композиторами. Одним із перших, хто до них звернувся, був український композитор, піаніст, диригент і етномузиколог, основоположник української класичної музики Микола Лисенко. Дослідник О. Аксьонов (2017) зазначив: «Внаслідок багаторічної творчої діяльності із збирання та вивчення української народнопісенної творчості М. Лисенко опублікував понад 500 зразків українського музичного фольклору, причому це не тільки обробки для одноголосного чи хорового виконання, а й для інструментального» (с. 170-171). Потрібно наголосити, що з-поміж понад 600 обробок українських народних пісень, здійснених М. Лисенком для різних виконавських складів, лише 6 були жнивварськими (4 «заживні» та 2 «обжинкові»). Написані в елементарному хоровому викладі, вони призначені для виконання учнями початкових та середніх класів.

Значно більше уваги жнивварським пісням приділив Філарет Колесса. Серед його понад 200 хороших обробок українських народних пісень вирізняється цикл «Обжинки», який складають 13 жнивварських пісень; 4 обжинкові пісні вміщені у виданні «Українські народні пісні в триголосному укладі на жіночий хор», одна – у збірнику «Волинські народні пісні (для мішаного хору)».



Поодинокі випадки використання жнивварських пісень зустрічаються і в інших композиторів, зокрема в хорових обробках Якова Степового («Ой літає соколенько»), Миколи Леонтовича («А вже сонце заходить»), Пилипа Козицького («Ой, до того жита»), Михайла Вериківського («Ой, та сходить сонечко»), Григорія Верьовки («Ой, на горі жита много»), Василя Барвінського («Уже сонечко закотилося»), для голосу з фортепіано в Левка Ревуцького («У неділю пораненьку»), у вокальному циклі «Календарні пісні» для голосу з фортепіано Юрія Іщенка («Обжинкова»), у кантаті «Чотири пори року» Лесі Дичко (відповідно до пір року, третя частина «Осінь» має дві «обжинкові» пісні: «Дівка Явдошка» і «Джар, джар, джарочка») та ін.

Обробки жнивварських пісень займають важливе місце в хоровій творчості сучасного українського композитора Миколи Ластовецького, випускника професора Романа Сімовича у Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка. М. Ластовецький опублікував два збірники обробок: у 2015 та 2019 роках. Перше видання складається із 17-ти<sup>2</sup> композицій (3-х зажинкових, 8-ми жнивних та 6-ти обжинкових пісень) і написано для мішаного хору без супроводу (Ластовецький, 2015). Другий збірник містить 32<sup>3</sup> обробки (3-х зажинкових, 12-ти жнивних, 16-ти обжинкових та однієї пісні-три («Перепілка») з весняного календарного циклу) для жіночого хору *a capella* (Ластовецький, 2019). Отже, «жнивварська тематика» кількісно активно зростає у хоровій творчості мистця.

Другий збірник М. Ластовецького, на відміну від першого, який починався із зажинкової пісні (відповідно до жнивних-календарного «регламенту»), відкриває обжинкова пісня. Збірник має ознаки багаточастинної рондоподібної структури, у якій обжинкові пісні виконують функцію рефрену, а зажинкові, жнивні та «Перепілка» – епізодів. Остання обробка «Ви женчики славні» із підзаголовком «Пісенний віночок» складається з послідовності обжинкових пісень, об'єднаних за принципом контамінації – безпосереднього переходу окремих пісень, або їх частин, в одну музичну цілісність.

Залежно від змісту, характеру, ладоінтонаційних та ритмічних особливостей народної пісні, М. Ластовецький обрав ті чи інші прийоми опрацювання першоджерела. Інтонаційна лексика музично-хорового мовлення набуває виразної характерності в кожній із 49-ти обробок М. Ластовецького, у яких помітна особлива увага автора до музичної інтонації, її темброво-колеристичної природи. Усі твори відзначаються глибоким проникненням в найдавніші пласти календарно-обрядового фольклору.

Драматургія кожної обробки вибудовується відповідно до змісту строф поетичного тексту, його семантичних характеристик. Автор виявляє конструктивний вибір форми, використовуючи відповідні засоби хорового письма. Композитор щедро послуговується підголосковою поліфонією, поліладовістю, прийомами народного багатоголосся. Цікавими є ритмічні знахідки, колеристичні гармонічні комплекси. Низка обробок починаються сольним заспівом хорової партії чи соліста, у деяких творах хорове звучання імітує гру на народних інструментах. Композитор використав також прийом мурмурандо, органічні пункти, що підтримують стрій.

Усі обробки жнивварських пісень композитора характеризуються цікавим інтонаційним розвитком, оригінальними метро-ритмічними поєднаннями, тембральною розмаїтістю хорових фарб, сонористичними ефектами. Використовуючи традиції своїх попередників у жанрі обробки народної пісні, митець водночас продемонстрував індивідуальний композиторський почерк.

### Висновки

Порівняно з іншими календарними піснями, українські жнивварські пісні стали об'єктом вивчення у значно меншій кількості дослідників. Серед них варто назвати З. Доленгу-Ходаковського,

<sup>2</sup> № 1 «Задзвеніли стодоли», № 2 «Уже сонце на причілку», № 3 «У неділю пораненьку», № 4 «Ой уже сонце над вербами», № 5 «Ой, заспіваймо, гей», № 6 «Ой літає соколенько», № 7 «Ой чие то жито», № 8 «Ой ти, лане, ланочку», № 9 «Уже сонечко закотилося», № 10 «Болять мене руки», № 11 «Дивувалися ліси», № 12 «Ви женці молодії», № 13 «А вже сонце заходить», № 14 «А в нашого господаря», № 15 «Йой чие то поле», № 16 «Живо, женчики, живо», № 17 «Перепілонька мала» (Ластовецький, 2015, с. 91).

<sup>3</sup> № 1 «Ой снопе, снопе», № 2 «Ой паночку наш», № 3 «А в нашого пана», № 4 «Весело на ниву женчики ідуть», № 5 «Ой на горі жита много», № 6 «Ой паночку наш, наш», № 7 «Ой чий ж то женці», № 8 «Ой на горі зацвіли ожинки», № 9 «Ой куриться доріжейка», № 10 «Маяло житечко, маяло», № 11 «Вінчику, вінчику, вінчику мій», № 12 «Качався вінок з лану», № 13 «Ой і скидай да, Хведорку, жупан», № 14 «Я ж думала, що зажалася», № 15 «А вже сонце котиться», № 16 «Ой зашуміла дуброва», № 17 «Обжали ж ми ниву», № 18 «Уже сонце на лану», № 19 «В чистом полі садочок», № 20 Ой послала мене мати», № 21 «Вгору, сонінко, вгору!», № 22 «Ото наш господар охочий», № 23 «Кругом, женчики, кругом», № 24 «У неділю рано-вранці», № 25 «Нуте, нуте до межі», № 26 «Ой коли господар журився», № 27 «Із поля віночок котився», № 28 «А вже сонце нагорі», № 29 «У неділю пораненьку», № 30 «Місяцю-ярожейку», № 31 «Перепілка», № 32 «Ви, женчики славні» (Ластовецький, 2019, с. 139).

Л. Українку, К. Квітку, Я. Зуїху, Г. Танцюру, Ф. Колессу, Н. Присяжнюк, Ю. Крутя, І. Клименко та ін. Показово, що в деяких збірниках народних пісень регіонального штибу відсутні записи жнивварських пісень, на відміну від їх великої кількості в збірниках пісень, зібраних на Волині. Українські композитори демонструють швидше спорадичне звернення до цього сегмента фольклору. Поодинокі випадки використання жнивварських пісень зустрічаються в творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, Ф. Колесси, М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, Л. Ревуцького, В. Барвінського, Ю. Іщенко, Л. Дичко й ін. Серед композиторів, які нещодавно зверталися до жнивварських пісень, виокремлено Миколу Ластовецького (його дві збірки вміщують 49 обробок).

Жнивварські пісні зберігають пам'ять поколінь та архетипи для прийдешніх генерацій. Обробки жнивварських пісень мають високу художньо-мистецьку та духовну вартість.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в компаративному аналізі українських жнивварських пісень з жнивварськими піснями інших слов'янських народів, у вивченні специфіки їх жанрово-семантичного перевтілення композиторами.

### Список використаних джерел

- Аксьонов, О.Б. (2017). Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 167-175.
- Дей, О.І. (Упоряд.). (1974). *Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського*. Київ: Наукова думка.
- Дей, О.І., & Грица, С.Й. (Упоряд.). (1971). *Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу*. Київ: Музична Україна.
- Дей, О.І., & Гуменюк, А.І. (Упоряд.). (1963). *Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року*. Київ: Видавництво АН Української РСР.
- Корчинський, Ю.О. (Упоряд.). (1988). *Пісні з Львівщини*. Київ: Музична Україна.
- Круть, Ю. (Упоряд.). (1971). *Жнивварські пісні*. Київ: Музична Україна.
- Ластовецький, М. (2015). *Жнивварські пісні: Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу*. Дрогобич: Коло.
- Ластовецький, М. (2019). *Жнивварські пісні: Зошит 2: Для жіночого хору*. Дрогобич: Повіт.
- Мишанич, С.В. (Упоряд.). (1976). *Пісні Поділля: Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище: 1920–1970 рр.* Київ: Наукова думка.
- Ошуркевич, О.Ф., & Стефанишин, М.С. (Упоряд.). (1970). *Пісні з Волині*. Київ: Музична Україна.
- Стельмашук, П.К., & Медведик, С.І. (Упоряд.). (1989). *Пісні Тернопільщини* (Вип. 1). Київ: Музична Україна.
- Чебанюк, О.Ю. (Упоряд.). (1990). *Жнивварські пісні: Українські народні пісні: Пісенник*. Київ: Музична Україна.
- Юзвенко, В.А., & Василенко, З.І. (Упоряд.). (1965). *Пісні Явдоху Зуїхи: Записав Гнат Танцюра*. Київ: Наукова думка.
- Яківчук, А.Ф. (Упоряд.). (1990). *Пісні Буковини*. Київ: Музична Україна.

### References

- Aksonov, O.B. (2017). Zhanrovo-stylovi osoblyvosti tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX – pochatku XX st. [*Genre-style features of creative work of Ukrainian composers of the late XIX – early XX centuries*]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 37, 167-175 [in Ukrainian].
- Chebaniuk, O.Yu. (Comp.) (1990). *Zhnyvarski pisni: Ukrainski narodni pisni: Pisennyk [Harvest Songs: Ukrainian Folk Songs: Songbook]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Dei, O.I. (Comp.). (1974). *Ukrainski narodni pisni v zapysakh Zoriana Dolenhy-Khodakovskoho [Ukrainian folk songs in the records of Zorian Dolenha-Khodakovskiy]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Dei, O.I., & Hrytsa, S.Y. (Comps.). (1971). *Narodni pisni v zapysakh Lesi Ukrainky ta z yii spivu [Folk songs in the recordings of Lesia Ukrainka and her singing]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Dei, O.I., & Humeniuk, A.I. (Comps.). (1963). *Ihry ta pisni: Vesniano-litnia poeziia trudovoho roku [Games and songs: Spring-summer poetry of the working year]*. Kyiv: AN URSSR [in Ukrainian].
- Korchynskiy, Yu.O. (Comp.). (1988). *Pisni z Lvivshchyny [Songs from Lviv region]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Krut, Yu. (Comp.). (1971). *Zhnyvarski pisni [Harvest songs]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Lastovetskyi, M. (2015). *Zhnyvarski pisni: Ukrainski narodni pisni v opratsiuvanni dlia mishanoho khoru bez suprovodu [Harvest Songs: Ukrainian folk songs performed for unaccompanied mixed choir]*. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2019). *Zhnyvarski pisni: Zoshyt 2: Dlia zhinochoho khoru [The Harvest Songs: Notebook 2: For the Women's Choir]*. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Myshanych, S.V. (Comp.). (1976). *Pisni Podillia: Zapysy Nasti Prysiazhniuk v seli Pohrebyshche: 1920–1970 rr. [Songs of Podillia: Records by Nastia Prysiazhniuk in the village of Pohrebyshche: 1920-1970]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Oshurkevych, O.F., & Stefanyshyn, M.S. (Comps.). (1970). *Pisni z Volyni [Songs from Volyn]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stelmashchuk, P.K., & Medvedyk, S.I. (Comps.). (1989). *Pisni Ternopilshchyny [Songs of Ternopil region]* (Issue 1). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Yakivchuk, A.F. (Comp.). (1990). *Pisni Bukovyny [Songs of Bukovyna]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Yuzvenko, V.A., & Vasylenko, Z.I. (Comps.). (1965). *Pisni Yavdokhy Zuikhy: Zapysav Hnat Tantsiura [Songs of Yavdokha Zuikha: Recorded by Hnat Tantsiura]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 20.10.2019

**УКРАИНСКИЕ ЖАТВЕННЫЕ  
ПЕСНИ В ФОКУСЕ ИНТЕРЕСОВ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ  
И КОМПОЗИТОРОВ**

Ластовецкая-Соланская Зоряна Николаевна<sup>1a</sup>,  
Ластовецкая Любомира Васильевна<sup>2b</sup>

<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, доцент,

<sup>2</sup>Доцент,

<sup>a</sup>Львовская национальная музыкальная академия  
им. Н.В. Лысенко, Львов, Украина,

<sup>b</sup>Дрогобычский государственный педагогический  
университет им. И. Франко, Дрогобыч, Украина

Цель работы – рассмотреть украинские жатвенные песни как объект исследовательского интереса и специфику их использования композиторами. Методология исследования основана на применении этномузыковедческого, искусствоведческого, культурологического подходов, что позволило проанализировать основные принципы критериев научного подхода к жатвенным песням, интенсивность обращения к ним современных композиторов, наметить историческую перспективу их бытования с учетом изменения календарно-обрядового цикла. Такая методология позволила акцентировать на современном этапе их научной обработки и использования композиторами в произведениях различных жанров и форм в качестве фольклорного первоначала. Научная новизна заключается в постановке исследовательского вектора в поиске методологической базы по выбранной тематике и в расширении представлений о возможных причинах актуализации жатвенной проблематики среди исследователей и композиторов, а также в акцентировании важности сохранения этого раздела фольклора для следующих поколений. Выводы. Констатируется незначительное количество исследований, посвященных изучению украинских жатвенных песен, по сравнению с другими календарно-обрядовыми песнями. Установлено, что среди их исследователей были З. Доленга-Ходаковский, Леся Украинка, К. Квитка, Я. Зуиха, Г. Танцюра, Ф. Колесса, Н. Присяжнюк, Ю. Круть, И. Клименко и др. Выявлено, что в некоторых региональных сборниках вообще отсутствуют записи жатвенных песен, в отличие от большого их количества, сохранившегося на Волыни. Выяснено, что в творчестве композиторов жатвенные песни использованы спорадически; в разных жанрах и формах их применяли Н. Лысенко, Н. Леонтович, Я. Степовой, Ф. Колесса, М. Вериковский, Г. Веревка, П. Козицкий, Л. Ревуцкий, В. Барвинский, Ю. Ищенко, Л. Дычко и др. Выявлено, что среди композиторов, обратившихся к жатвенным песням недавно, выделяется наследие Николая Ластовецкого, в двух сборниках которого содержится 49 обработок.

*Ключевые слова:* жатвенные песни; жанр обработки; Н. Ластовецкий

**UKRAINIAN HARVEST SONGS  
AS A FOCUS OF ATTENTION  
OF RESEARCHERS AND COMPOSERS**Zoriana Lastovetska-Solanska<sup>1a</sup>,Liubomyra Lastovetska<sup>2b</sup><sup>1</sup>*PhD in Art History, Associate Professor;*<sup>2</sup>*Associate Professor;*<sup>a</sup>*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,  
Lviv, Ukraine,*<sup>b</sup>*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,  
Drohobych, Ukraine*

The purpose of the article is to examine Ukrainian harvest songs as an object of research interest and the specificity of their use by composers. The research methodology is based on ethnomusicological, art history and cultural approaches which allowed to analyze the basic principles of scientific approach in regard to harvest songs, the frequency of their use by contemporary composers, and to outline the historical perspective of their existence taking into account changes in the calendar and ritual cycle. Such methodology made it possible to emphasize the present stage of scientific arrangement of harvest songs and their use by composers in works of various genres and forms as a folklore source. Scientific novelty lies in the setting of the research vector in the search for a methodological base on the selected topic and better understanding of the possible reasons for the actualization of “harvest” agenda among researchers and composers as well as in emphasizing the importance of preserving this part of folklore for future generations. Conclusions. It is noted that there is a small number of studies on the Ukrainian harvest songs compared with the other calendar and ritual songs. Z. Dolenha-Khodakovskiy, Lesia Ukrainka, K. Kvitka, Ya. Zuijka, H. Tantsiura, F. Kolessa, N. Prysiazhniuk, Yu. Krut, I. Klymenko and others explored the topic of the Ukrainian harvest songs. It was revealed that in some regional collections there is no records of harvest songs in contrast to the large number of them preserved in Volyn. It was found that harvest songs in the works of composers were used sporadically; M. Lysenko, M. Leontovych, Ya. Stepovyi, F. Kolessa, M. Verykivskiy, H. Verovka, P. Kozytskyi, L. Revutskiy, V. Barvinskyi, Yu. Ishchenko, L. Dychko and others used them in different genres and forms. It was revealed that among the composers who recently turned to harvest songs the creative work of Mykola Lastovetskyi stands out. His two collections contain 49 arrangements.

*Keywords:* harvest songs; arrangement; M. Lastovetskyi



DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188666

UDC 784:398.8]:78.071.2-053.81(477)

**RESEARCH ASPECTS OF YOUTH  
FOLKLORE ENSEMBLE SINGING  
IN UKRAINIAN STUDY OF ARTS**Valentyna Sinelnikova<sup>1a</sup>, Ivan Sinelnikov<sup>2a</sup><sup>1</sup>*PhD in Historical Sciences, Associate Professor,**ORCID:0000-0001-9488-270X,**e-mail: grucynj@i.ua,*<sup>2</sup>*Honoured Cultural Worker of Ukraine, Associate Professor,**ORCID:0000-0002-9556-6845,**e-mail: kralyca@ukr.net,*<sup>a</sup>*Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Yevhen Konovalets Str., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the work is to summarize information on the emergence and development of youth folk music groups in Ukraine; to analyse the historiography of the issue; to determine the place and role of youth vocal-ensemble folk formations in contemporary Ukrainian musical culture as an element that links traditional rural and modern city cultures; to identify the difficulties of mastering the folklore material by the participants of secondary collectives; to determine the prospects for the study of these issues. The research methodology is based on the following theoretical methods as systematization that provides the cognition and understanding of the process of emergence and development of youth vocal-ensemble folklore performance in Ukraine as an integral part of its musical culture; abstraction to consider in a nuanced way the essential features of the mentioned kind of performing folk culture; analysis to establish links between different levels of the categories of the aforementioned performing style; synthesis to consider folklore and ensemble singing as a component of the hierarchical system of musical culture of Ukraine. The source method was also used to investigate the historical conditions of youth vocal and ensemble performance and its characteristic features. The scientific novelty of the work is to systematize the scientific experience of the study of youth folklore and ensemble performance in Ukraine, to cover the main theoretical and practical aspects of the problem of the development of vocal and ensemble folk formations in Ukraine. Conclusions. The scientific experience of the research of the problem of development of youth folk-ensemble singing has been summarized. The polemical character of the research issue has been determined. Different approaches to the development of traditional performance in youth folk formations have been systematized. The historical peculiarities of youth vocal and ensemble folklore development in contemporary Ukrainian musical culture have been revealed, which link traditional (authentic) rural culture with its inclusive folk ecosystem and modern city culture. The ways and perspectives of the development of modern youth folklore ensembles are determined.

*Keywords:* folklore; youth folklore ensemble; traditional culture; traditional performance

**Introduction**

Issues related to the promotion, production, and actualization of folk art traditions are becoming increasingly relevant in the complex of issues related to the study of contemporary cultural processes. These issues are of concern not only to folklorists but also to the general public, as evidenced by the emergence and spread in many higher education institutions, at cultural and educational centres, schools and even kindergartens, where folklore is collected, studied and promoted.

The scientific novelty of the article is to carry out the systematization of scientific studies of Ukrainian youth folklore and ensemble performance, to comprehend this type of folklore activity as a holistic phenomenon that is peculiar to the entire system of national song and music art, to identify the historical peculiarities of youth folklore development within contemporary Ukrainian musical space, to outline the main vectors of the development problem of youth folklore formations in Ukraine, as well as to determine the polemical character of the study of the decided issues.

L. Hapon (2010), A. Lashchenko (2007) and O. Bench (1990) consider the development issue of performing folklore in their studies, in particular, the issues of education and training of secondary singers, as a component of the Ukrainian folk-choir tradition. I. Pavlenko (2013) systematizes the variety of performance forms and styles of folklore tradition at the present stage of its life. In recent years, the issues of mastering the authentic manner of singing and traditional musical material in the contemporary urban

secondary youth folk group, mastering the local performing tradition and related to this problem the finding issue of a reference sound in the folk tradition are in the practice of the article's authors (Sinelnikova & Sinelnikov, 2019a; 2019b) who, in their theoretical and practical searches, turn to the works of famous ethnomusicologists of our time: S. Hrytsa (2017), A. Ivanytskyi (2013), V. Shchurov, O. Bench (1990; 2008), M. Mušinka (2006), A. Mekhnetcov (2014), G. Sysoeva, V. Osadchaya, R. Sliužinskas (2009; 2010; 2012), N. Zhulanova, E. Efremova and I. Telyukh (2018), M. Skazhenik (2018a; 2018b), A. Furdychka (2015a; 2015b), I. Dovhaliuk (2018) and others. However, despite the considerable achievements of contemporary folklorists, musicologists and practitioners, we believe that the ways of the development issues of secondary folklore and its role in the development of the musical culture of modern Ukraine (in connection with its narrow specialization) have not been adequately covered in national ethnology.

### **The purpose of the article**

The purpose of the article is to summarize data on the emergence and development of youth folk music groups in Ukraine; to outline their place and role in contemporary Ukrainian musical culture; to stress the problem points of mastering the folklore material by the participants of secondary collectives; to identify the role of urban youth folk music groups as a chain linking traditional rural and modern city cultures.

### **Presentation of the main material**

Due to the changes that have taken place in the public perception regarding the place, role and value of national folklore in the social environment, as of today a widespread direction of vocal folk art has been formed. They are youth folklore ensembles. An art expert I. Pavlenko (2013) aptly notes: "Contemporary folk-song performance has arisen within the folklore tradition and today represents a variety of performing forms and styles, widespread in song and performing practice at various levels of life from amateur to professional. Thus, the process of formation and existence of folk-song genres has a picture characterized by the presence of several main directions of performance: traditional band singing (authentic), vocal ensembles of modern life, folk choral singing" (pp. 722-723). I. Pavlenko (2013) considers them in the section "Vocal ensembles of modern life" and together with E. Efremov refers to the so-called "secondary folklore ensembles", which "reconstruct the performance of folk-song records..., that mainly consist of people who are far from everyday life of folklore sources, but strive to follow in their work the traditions of the primary folk environment" (pp. 723-724).

We find it necessary to make a historical retrospective and to note that the aiming for stage representation of authentic folklore material in Ukraine is primarily related to the artwork of the Okhmatov folk choir under the direction of Porfiry Demutsky (the Okhmatov village, now Cherkasy oblast) that was "the phenomenon of authenticity in concert practice", indeed P. Demutsky believed that the purpose of such singing unity, on the one hand, is "preservation for the offspring the collective nature of music-making, and on the other – formation of patriotic consciousness and a sense of belonging to the art of the people" (Lashchenko, 2007, p. 117).

However, at the turn of the 1920s – 1930s, folk music groups gradually changed their genre-orientation: the peasants were "offered" to learn a Soviet song; instead of a first singer, there was an instrumental (as a rule) accordion entrance, and an adherence score replaced a vocal improvisation. This process of genuine folk traditions amputation lasted until the end of the 1950s, when "in folk singing, identity gave way completely to the usual forms of performance", which "became embodied in the specific singing movement of folk choirs, which peak occurred in the 1970s" (Lashchenko, 2007, p. 118). O. Bench (1990) adds: "Traditional folklore performance was not considered by national ethnomusicology as an independent area of culture, with immanent aesthetic performance laws until the 1970s. Elemental analysis of folk song was far from the needs of practice". As a result, "a gap has occurred between the rich traditions of the people and a whole generation of people who are unable to apply them to life" (pp. 233-234).

Since the 1980s, in Ukraine, in particular, in Kyiv, the tendency of folk music to back to basics took a definite shape, and original folk groups emerged. The emergence of youth vocal and ensemble folk formations in the late 1970s – early 1980s in Ukraine, Russia and European countries affected significantly the nature of folklore mastery in the amateur art/performance - shifted towards the approximation and preservation of dignity and integrity in semi-stage/stage interpretation. The attraction to genuine – not cultivated – folklore, the direct development of local, regional traditions, the "use" in the original folk culture of those

social groups (often urban youth and the clerisy) who are not genetically related to traditional folk culture, has significantly increased.

On this basis, urban youth ensembles and non-stage/semi stage-oriented groups are emerging and increasing the number of their followers. Real-life communication, direct transfer of traditions from master (teacher) to student, lack of clear boundaries between the stage (performers) and the audience – all this became decisive and especially attractive when engaging young people to folklore increasingly. Numerous festivals of folklore and folk art in Ukraine and in Europe confirm this desire and give reason to speak about a certain tendency of the revival of folk culture by the youth, about the revival and development of a kind of “folklore education” in the aforementioned youth ensembles and amateur groups.

Until recently, the idea that folklore source came from the village has been dominant and the city cultivated its urban values and tastes. Today, the situation has changed dramatically: a new wave of attention to folklore is coming from the city, the first and main carriers of it are the urban residents. Youth folk bands are everywhere today, are commendable, although there is still some distrust and prejudice about them. However, often the secondary groups become advocates of authenticity, demonstrating a more insightful and subtle knowledge of folk art. In addition, these are no longer isolated cases, but a gross trend. Watching this “urban fashion”, the villager, and especially the youth, re-overestimates the cultural heritage of the people.

“The very fact that folk-ensemble singing has come to the foreground in recent decades testifies to its cultural-creative role”, – A. Lashchenko points out (2007, p. 119). The scientist is right: “... the mainspring behind the revival of folklore foundations of singing is the city clerisy, including the students of special higher educational institutions of music, and in general the students of Kyiv. It is they who, already on the basis of scientific knowledge,... rather “aggressively” correct the “pseudo-folk” choral style, which flourished until recently ... The progressive creative intelligentsia gradually “eradicates” the stereotype of equality for all, the commonality of folk-writing principles, the intrusive Christian principles consciousness, trying, at least in concert-performing practice, to be guided by the nation’s natural singing experience” (Lashchenko, 2007, p. 119).

It is worth noting that, despite the achievements and the considerable experience of the best youth folklore ensembles, working with folklore presents some difficulties for many of them. Such secondary groups face the difficult task of finding a repertoire, developing a musical dialect of a particular local/regional style. O. Bench (1990) outlines several typical problems faced by youth folk groups in the city. First, it is the artistic adoption of a folk song through recording and harmonization that leads to the loss of its most essential performing components and, most importantly, to its academization. Second, it is an attempt to consider folklore performance outside its natural landscape – a regional tradition: this trend leads to an abstract understanding of the essence of folklore. O. Bench (1990) emphasizes the impossibility in the creative activity of youth folk groups to “reduce different regional manners of singing to a “common national” manner”, since “the term itself is abstract and does not correspond to reality. This tendency resulted in large losses in traditional performance and a levelling of regional performance” (p. 234).

A. Lashchenko (2007), stressing the need for folklore specialists to have “special competence” due to the natural combination of their practical activity of science and performing practice, adds: “Unfortunately, a casual attitude to folk-ensemble singing still takes place, and we often hear pseudo-folklore programs that are “covered” by the spectacular effects of folk attributes” (p. 122). L. Hapon (2010) points to another sore subject: “Most folklorist musicians, through the conjuncture of trivial to “survive” in the art world, recourse to a variety of experiments, in particular, through pop performance” (p. 295) that discourages advanced traditions’ perception.

Naturally, the activities of secondary collectives are influenced by various factors: from the activities of authentic rural folk bands to performances by professional ensembles/choirs. The first ones saturate them with information, give song samples of the repertoire; the second ones attract as a standard of skill imitation. However, most secondary collectives often use folklore material that is arranged professionally, where local performing rural traditions are transformed for stage performance, but an approach to use folklore in concert activity only does not automatically lead to its widespread among broad population, urban and rural youth.

In our opinion, showing the folklore heritage on stage is only the first step of the folklore collective’s outreach activities. However, we cannot but agree with A. Lashchenko (2007), who states: “Under folklorists’ educating, they must be involved in the performance process. Since only a personal sense of the folk singing power (or the instrument playing) stimulates the growth of research interest in this field” (p. 122).

Therefore, the main task of the youth folklore collective should be to return the song into everyday life, to develop the culture of the population, especially the youth, children, and adolescents, who today are often better acquainted with contemporary foreign music than their folk songs. National song traditions can

be preserved if the younger generation knows these songs can sing them, use them in everyday life and on holidays, and such work should be rendered active in school and within the family. After all, “in the real ... rural environment, it is known ... with few exceptions, there are now no favourable conditions for the field survey, and hence for the acquisition of the folk-music tradition” (Hapon, 2010, p. 294).

The city youth folk groups should become the link between traditional rural culture and the modern culture of the city. For this purpose, it is necessary to create a system: rural folk groups or folk artists – carriers of traditional song culture – urban youth groups – school groups – the population of the city. To ensure the functioning of this system, it is necessary to practice regular meetings of urban youth groups with authentic groups/folk performers; to activate the folklore expedition activity of young citizens-folklorists, the result of which should be the record of folk songs; to study which situations of singing folk songs most harmoniously fit into the city context, provide the traditions’ bring back in new conditions for them. In this sense, there is a need to create both folklore ensembles’ song concert and game-oriented programs on the basis of folk traditions (holidays, open-air festivals, and vechornytsi (evening parties)), which would involve activities based on folk creativity in the free time of the population, youth, children of the city, who would be taught to sing folk songs in a relaxed atmosphere. In recent years, such kinds of leisure-time activities have been applied at the National Centre of Folk Culture “Ivan Honchar Museum”, where everyone can take part in vechornytsi, practice in traditional decorative and applied art at one of the museum’ studios, turn children to the folk songs singing and sacral folklore game playing in one of the children’s studios.

It is very important for the participants of youth folk groups to understand that they are more than performers of folk song, but also agitprops of national intellectual culture, heirs of traditions of folk artists, communicators between the past and future of the Ukrainian people, on whom it depends, whether a folk song will function in everyday life. Therefore, “today, urban singers have the same motivation to sing as rural singers do. It is to give a new lease of life to folk songs as an artistic heritage of the people” – for that to happen “the urban folk music bands should get it down to a fine art, performing a sound image and, if it is possible, the ethnic stereotype of the behaviour of the rural master – a keeper of the singing tradition” (Sinelnikova & Sinelnikov, 2019a, p. 98).

### Conclusions

Now at a totally new level of consolidation, representation and promotion of the traditions of local and regional performance, maintaining the true style of folk song, the folk music groups have developed a clear understanding of the use of folklore at the stage (amateur performance). Such a project is focused on native, genuine background, specific national professionalism and at the same time on development with maximum preservation of the spirit of the original. It is already clear that true folklore is always modern, and it is youth folklore creativity that seeks to reconcile the various phenomena of modern culture: to unite traditional rural folklore with the spiritual request of the city’s intellectuals. Together a youth folklore movement and other youth culture phenomena are united in accordance with social “super-task” – to match the true folk and human art against the false, spiritlessness of pseudoscience, and creative proactive behaviour in an art environment and public life against the passive consumption.

The directions for further research are related to the global issues of preserving the inclusive folklore ecosystem of Ukraine and the key role of youth folklore formations in this art and research process. Today the youth folk groups are a connecting element between modern city culture and traditional rural culture. In the following research, the authors consider it necessary to emphasize the ways and perspectives of creative activity of contemporary Ukrainian youth folklore ensembles, as well as on the challenges and opportunities of absorption the folklore heritage of Ukraine by professional and amateur collectives of folk music direction.

### References

- Bench, O. (1990). Tradytsiine folklorne vykonavstvo v khorovii kulturi Ukrainy [Traditional folklore performance in choral culture of Ukraine]. In *Problemy vyvchennia ta propahandy narodnoi tvorchosti yak skladova chastyny ukrainskoi natsionalnoi kultury, Abstracts of Papers of the Scientific and Practical Conference* (pp. 233-234). Rivne: RDIK [in Ukrainian].
- Bench, O. (2008). Zvychaieva tradytsiia yak osnova formuvannia natsionalnoi khorovoi kultury [The customary tradition as the basis for the formation of a national choral culture]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 1, 42-53 [in Ukrainian].



- Dovhaliuk, I. (2018). Metodika ekspedicionnykh fonograficheskikh issledovaniï ukrainsoi narodnoi muzyki Filareta Kolessy [Filaret Kolessa's methodology of phonographic exploratory expeditions recording the Ukrainian folk music]. *Tradition & Contemporarity*, 13, 235-248 [in Russian].
- Furdychko, A.O. (2015a). Pisenna narodna kultura yak zasib zberezhennia natsionalnoi identychnosti. [Song folk culture as a means of preserving national identity] *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 16, 68-74 [in Ukrainian].
- Furdychko, A.O. (2015b). Tsinnisni zasady narodnoi pisennoi tvorchosti ta yikhnia rol u formuvanni kultury osobystosti [Valuable principles of folk song creativity and their role in the formation of culture of personality]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 32, 114-119 [in Ukrainian].
- Hapon, L. (2010). Do problemy vykhovannia spivaka u vtorynnomu folklornomu ansambli [On the problem of singer education in the secondary folk ensemble]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna*, 43, 294-301 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2017). Paradyhmatychna pryroda folkloru [The paradigmatic nature of folklore]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 1, 9-26 [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2013). Zamitky pro tradytsiine folklorne vykonavstvo [Notes on Traditional Folk Performance]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 1, 7-15 [in Ukrainian].
- Lashchenko, A.P. (2007). *Z istorii kyivsoi khorovoi shkoly [From the history of the Kyiv choral school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Mekhnetcov, A.M. (2014). *Narodnaia traditcionnaia kultura: Stati i materialy: K 150-letiiu Sankt-Peterburgsoi konservatorii [Folk traditional culture: Articles and materials: On the 150th anniversary of the St. Petersburg Conservatory]*. St. Petersburg: Nestor-Istoriia [in Russian].
- Mušinka, M. (2006). "Vo Viflejemi novina...": Vianočné zvyky a piesne Rusinov-Ukrajincov Slovenska ["In Bethlehem the News...": Christmas customs and songs of Ruthenians-Ukrainians of Slovakia]. In H. Urbancová (Ed.), *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc [Song tradition of ethnic minorities in Christmas time]* (pp. 89-124). Bratislava: AEP [in Slovak].
- Pavlenko, I.Ya. (2013). Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti) [Contemporary vocal ensembles (genre features)]. *Narodoznavchi zoshyty*, 4, 722-726 [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V.V., & Sinelnikov, I.H. (2019a). Deiaki pytannia zasvoiennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorystychnomu kolektyvi [Some questions of learning of authentic tradition in the urban youth folklorist collective]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 4, 94-99. doi: 10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99 [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V.V., & Sinelnikov, I.H. (2019b). Muzychnyi folklor v umovakh stseny: suchasni tendentsii [Music folklore at the stage: sustainable trends]. *Innovatsiina pedahohika*, 14(1), 140-145. doi: 10.32843/2663-6085-2019-14-1-28 [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2018a). Kupalska tradytsiia sela Lehedzyne (Skhidne Podillia: stylistychni zminy na mezhi XX i XXI stolit [Kupala Night Tradition of the Lehedzyne Village (Eastern Podillya: stylistic changes at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries)]. *Problemy etnomuzykologii*, 13, 183-205 [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2018b). Shchedrovki-ioniki v basseine reki Ubort (Srednee Polese): kompozitcionnye i zvukovysotnye raznovidnosti [Schedrovka-ionic in the Ubort river basin (Middle Polesie): compositional and pitch variations]. *Tradition & Contemporarity*, 13, 81-97 [in Russian].
- Sliužinskas, R. (2009). Tradicijos ir muzikos sampratų santykis: metodologinės problemos [The relationship between tradition and music concepts: methodological problems]. *Tradition & Contemporarity*, 4, 64-70 [in Lithuanian].
- Sliužinskas, R. (2010). Interdisciplinary links of Ethnomusicology and Musical Anthropology: Comparative Research Perspectives. *Tradition & Contemporarity*, 5, 49-58 [in English].
- Sliužinskas, R. (2012). Buitinė muzika muzikinės antropologijos akiratyje [Household music in the context of musical anthropology]. *Tradition & Contemporarity*, 7, 85-93 [in Lithuanian].
- Yefremov, Ye., & Teliukh, I. (2018). Zhanrovo-obriadove popuri – unikalnyi pisennyi zrazok z verkhiv'iv Horyni [A medieval rite of passage is a unique song model from the upper reaches of Gorin]. *Problemy etnomuzykologii*, 13, 206-220 [in Ukrainian].

*The article was received by the editorial office: 11.10.2019*

**АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ  
МОЛОДІЖНОГО ФОЛЬКЛОРНО-  
АНСАМБЛЕВОГО СПІВУ  
В УКРАЇНСЬКОМУ  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ**

Синельнікова Валентина Володимирівна<sup>1а</sup>,  
Синельников Іван Григорович<sup>2а</sup>

<sup>1</sup>Кандидат історичних наук, доцент,

<sup>2</sup>Заслужений працівник культури України, доцент,

<sup>а</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета роботи – узагальнити відомості щодо появи й розвитку молодіжних фольклорних колективів в Україні; проаналізувати історіографію проблеми; окреслити місце і роль молодіжних вокально-ансамблевих фольклористичних формацій у сучасній українській музичній культурі як елемента, що пов’язує традиційну сільську культуру і сучасну культуру міста; виокремити труднощі опанування фольклорного матеріалу учасниками вторинних колективів; визначити перспективи подальшого дослідження окресленої проблематики. Методологія дослідження базується на таких теоретичних методах: систематизації – для пізнання й осмислення процесу появи і розвитку молодіжного вокально-ансамблевого фольклористичного виконавства в Україні як складника її музичної культури; абстрагування – для диференційованого розгляду найістотніших рис окресленого різновиду виконавської народної культури; аналізу – для встановлення зв’язків між різними рівнями категорій вищеназваного виконавського стилю; синтезу – для розгляду фольклорно-ансамблевого співу як компонента ієрархічної системи музичної культури України. Також використано джерелознавчий метод для дослідження історичних умов появи молодіжного вокально-ансамблевого виконавства та його характерних ознак. Наукова новизна роботи полягає в систематизації наукового досвіду дослідження молодіжного фольклорно-ансамблевого виконавства та у висвітленні основних теоретично-практичних аспектів проблеми розвитку вокально-ансамблевих фольклористичних формацій в Україні. Висновки. Узагальнено науковий досвід дослідження проблеми розвитку молодіжного фольклорно-ансамблевого співу. Визначено дискусійний характер вивчення проблеми. Систематизовано різні підходи до опанування традиційного виконавства в молодіжних фольклористичних формаціях. Виявлено історичні особливості розвитку молодіжних вокально-ансамблевих фольклористичних колективів у сучасній українській музичній культурі, що пов’язують між собою традиційну (автентичну) сільську культуру з її інклюзивною фольклорною екосистемою і сучасну культуру міста. Окреслено шляхи та перспективи розвитку сучасних молодіжних фольклорних ансамблів.

*Ключові слова:* фольклор; молодіжний фольклорний ансамбль; традиційна культура; традиційне виконавство

**АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
МОЛОДЁЖНОГО ФОЛЬКЛОРНО-  
АНСАМБЛЕВОГО ПЕНИЯ  
В УКРАИНСКОМ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИИ**

Синельникова Валентина Владимировна<sup>1а</sup>,  
Синельников Иван Григорьевич<sup>2а</sup>

<sup>1</sup>Кандидат исторических наук, доцент,

<sup>2</sup>Заслуженный работник культуры Украины, доцент,

<sup>а</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель работы – обобщить сведения о появлении и развитии молодежных фольклорных коллективов в Украине; проанализировать историографию проблемы; определить место и роль молодежных вокально-ансамблевых фольклорных формацій в современной украинской музыкальной культуре как элемента, связывающего между собой традиционную сельскую культуру и современную культуру города; выделить трудности освоения фольклорного материала участниками вторичных коллективов; определить перспективы дальнейшего исследования этой проблематики. Методология исследования базируется на следующих теоретических методах: систематизации – для познания и осмысления процесса появления и развития молодежного вокально-ансамблевого фольклористического исполнительства в Украине как составной части ее музыкальной культуры; абстрагирования – для дифференцированного рассмотрения существенных черт названной разновидности исполнительской народной культуры; анализа – для установления связей между различными уровнями категорий вышеназванного исполнительского стиля; синтеза – для рассмотрения фольклорно-ансамблевого пения как компонента иерархической системы музыкальной культуры Украины. Также использовано источниковедческий метод для исследования исторических условий появления молодежного вокально-ансамблевого исполнительства и его характерных признаков. Научная новизна работы заключается в систематизации научного опыта исследования молодежного фольклорно-ансамблевого исполнительства и в освещении основных теоретических и практических аспектов проблемы развития вокально-ансамблевых фольклорных формацій в Украине. Выводы. Обобщено научный опыт исследования проблемы развития

молодежного фольклорно-ансамблевого пения. Определен дискуссионный характер изучения проблемы. Систематизированы различные подходы к освоению традиционного исполнительства в молодежных фольклорных формациях. Выявлено исторические особенности развития молодежных вокально-ансамблевых фольклорных коллективов в современной украинской музыкальной культуре, что связывают между собой традиционную (аутентичную) сельскую культуру с ее инклюзивной фольклорной экосистемой и современную культуру города. Определены пути и перспективы развития современных молодежных фольклорных ансамблей.

*Ключевые слова:* фольклор; молодежный фольклорный ансамбль; традиционная культура; традиционное исполнение

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188669

УДК 783.28

**РОЛЬ СЛАВІЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ  
В ОБРАЗНО-СМИСЛОВІЙ  
ТА ІНТОНАЦІЙНІЙ КОНЦЕПЦІЇ  
«ПОТОПА» І. СТРАВИНСЬКОГО**

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна  
Кандидат педагогічних наук, докторантка,  
ORCID: 0000-0002-6310-8276,  
e-mail: angelikatatarnikova75@gmail.com,  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової,  
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023

Мета статті – виявлення інтонаційно-сислової специфіки відтворення образів хваління-славослів'я в концепції «Потопа» І. Стравинського. Актуальність теми визначена ключовою роллю творчої фігури І. Стравинського для культури ХХ ст. та затребуваністю його спадщини в сучасній виконавській практиці. Композитор не тільки відкрив нові горизонти в музичному мистецтві, але й узагальнив таку найважливішу якість культурної парадигми епохи, як стильове різноманіття. Твори автора, особливо пізнього періоду, та їх духовна складова і нині потребують ґрунтовного дослідження в сучасному мистецтвознавстві. Методологічна основа роботи базується на інтонаційній концепції музики в аспектах стилістичного й етимологічного аналізу, а також на міждисциплінарному й історико-культурологічному підходах, що дають змогу виявити духовні та жанрово-інтонаційні особливості трактування славильної семантики в зазначеному творі композитора. Наукова новизна. Уперше узагальнено духовно-сислово, жанрово-інтонаційну та драматургічну роль поезики *Te Deum* та *Sanctus* в композиційному цілому містеріального задуму «Потопу» І. Стравинського. Висновки. «Потоп» І. Стравинського, створений на перетині різноманітних жанрових традицій (опера, кантата, балет), які поєднані типологічними ознаками містерії («телемістерії»), символізує базові духовно-стильові настанови композитора в пізній період його творчої діяльності, зверненої до біблійної тематики. Славословні розділи «Потопу» І. Стравинського (*Te Deum* та *Sanctus*) репрезентують, з одного боку, жанрово-стильові шукання автора, що відкриває для себе інтонаційно-семантичні можливості серійної техніки, яка в загальній концепції твору стає символом «Вселенського порядку». З іншого боку, вони визначають духовно-релігійні настанови світовідчуття І. Стравинського, які засвідчують схильність митця до екуменізму в душі традицій «Неподіленої церкви» та її східнохристиянської генези.

*Ключові слова:* «Потоп» І. Стравинського; містерія; серійність у творчості І. Стравинського; *Te Deum*; *Sanctus*

**Вступ**

І. Стравинський у свій час розмірковував: «Церква знала те, що знав Давид: музика славить Бога. Музика здатна славити Його в тій же мірі або навіть краще, ніж архітектура і все оздоблення церкви; це її найкраща прикраса. *Glory, glory, glory!*» (Стравинський, 1971, с. 275). Ці слова свідчать не тільки про глибину духовної позиції видатного композитора ХХ ст., але й про усвідомлення ним високої духовної місії музичного мистецтва, якому він був відданий упродовж свого життя. Ретроспективний погляд на культуру минулого століття виявляє центральне положення творчої фігури І. Стравинського в мистецтві його часу. «Увірвавшись у європейську музичну культуру зі славою “справжнього варвара під личиною вишуканого мистецтва” (Е. Лало), І. Стравинський виявив у своєму мистецтві дивовижний дар “художнього протезу” – прилучення до світового фонду “історичних словників”, форм і стилів, здатності до їх творчої адаптації. Схильність до винахідливості поєднувалася в ньому з талантом “конструктора”: до нового він завжди йшов (за його власним висловом) через “ремонт старих кораблів – реконструкцію накопиченого досвіду, виявлення в ньому логіки мислення і правил організації для застосування в умовах нового часу...» (Ерєменко, 2014, с. 78). Еволюційна спрямованість творчої діяльності І. Стравинського позначилася не тільки на поезиці його музичної мови, але й на її духовно-семантичних якостях, що демонструють поступовий рух від містеріальності «архаїко-античної моделі до середньовічної, від пантеїстичної до теоцентричної, від язичницьких ідей, пов'язаних з відродженням природи до християнських ідей про відродження людства» (Куранова, 2017, с. 182-183).

Вищевикладені думки свідчать про широкий спектр духовно-сислового та жанрово-стильового складників творчого спадку композитора і смисли його діяльності. Особливий інтерес в цьому плані ви-



кликає пізній період творчості І. Стравинського, зосереджений саме на духовно-християнській тематиці та її авторській інтерпретації у відтворенні і реквіємно-меморіальної, біблійної тематики, і словословної, що в сукупності стають художнім втіленням «життя духу». Духовно-містеріальна парадигма творів І. Стравинського останнього періоду, що відкриває нові «герменевтичні кола» спадку композитора та його актуальність у межах сучасної культури, найповніше сконцентрована в композиції «Потопу» – твору, який лише в останні десятиліття став предметом окремих наукових досліджень в українському мистецтвознавстві.

Наукова новизна статті визначається тим, що в ній уперше узагальнено духовно-сміслову, жанрово-інтонаційну й драматургічну роль поетики *Te Deum* та *Sanctus* в композиційному цілому містеріально-го задуму «Потопу» І. Стравинського.

Розгляд досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючу увагу серед музикознавців до спадщини І. Стравинського. Поряд із відомими дослідженнями, які належать Б. Асаф'єву, Б. Ярустовському, М. Друскіну, С. Савенко (2001) та публікаціями робіт самого І. Стравинського (Стравинский, 1963; 1971; Варунц, 1988), варто виділити також праці, котрі безпосередньо звернені до пізнього періоду творчості композитора, зокрема до «Потопу». Серед таких особливу зацікавленість викликають наукові розвідки В. Глівінського (1995), Ю. Куранової (2016; 2017), З. Чернухи (2016), О. Опалей (2017), Г. Єрмоєнко (2014), О. Аркелової (2002), а також статті О. Лукашової (2015) та Б. Жулковського (2018), що висвітлюють специфіку релігійної позиції композитора. Водночас широта та багатоаспектність поетики пізньої творчості І. Стравинського, зокрема словословного складника «Потопу», певним чином стимулює потребу його подальшого мистецтвознавчо-філософського осмислення. При детальному аналізі серійної техніки І. Стравинського в зазначеному творі, його ладово-інтонаційної та жанрової специфіки поза полем дослідницької уваги й досі залишається його словословний складник, який виконує функції обрамлення композиції та багато в чому визначає духовно-сміслову спрямованість «Потопу».

### Мета статті

Мета статті – виявлення інтонаційно-сміслові специфіки відтворення образів хваління-словес'я в концепції «Потопу» І. Стравинського на основі інтонаційної концепції музики в ракурсі стилістичного, етимологічного аналізу, а також завдяки міждисциплінарному та історико-культурологічному підходам.

### Виклад матеріалу дослідження

Жанрово-стильова та смислова різноманітність спадку І. Стравинського, відомого у ХХ ст. як «композитор 1001 стилю», позначилася на еволюції та постійному оновленні творчих напрямів його діяльності, початок якої характеризувався значним інтересом до російської тематики. Занурення в жанрово-стильові засади неокласицизму стимулювало зростання уваги композитора до античних образів. Пізній період його творчості ознаменувався домінуванням біблійної жанрово-тематичної сфери, зверненої до вічних тем світової культури й мистецтва («Священний піснеспів на честь апостола Марка», «Реквієм», «Плач пророка Ієремії», «Монумент Дезуальдо ді Веноза до 400-ліття», «Потоп» та ін.). Інтонаційний склад музики І. Стравинського в цей період стає більш «стримано об'єктивним у втіленні трагедійних тем, драматичних переживань (“інтелектуалізація емоції” за М. Друскіним), досягаючи граничної концентрації, екстенсивність поступається місцем інтенсивності вираження, музика втілює життя духу, що волає до Бога» (Єрмоєнко, 2014, с. 79).

Про прагнення до розширення та збагачення жанрової палітри своєї творчості завдяки зверненню до типології старовинної духовної музики та її прототипів свідчать висловлювання самого композитора, який зазначив: «Як ми збідніли без священних музичних служб, мес, Страстей, календарних кантат протестантів, мотетів і духовних концертів, Всеношних і багато чого іншого. Це не просто вимерлі музичні форми, а частини музичного духу, вилучені з ужитку» (Стравинский, 1971, с. 275).

Жанрові переваги зрілого періоду творчої діяльності І. Стравинського дають підстави порушити питання про релігійність композитора, який неодноразово підкреслював, що є «людиною віруючою» (Варунц, 1988, с. 98). Належність до православ'я, шанування його церковних традицій та ритуалів – усе це формувалося, починаючи з дитячих років, хоча, за свідченнями митця, відношення до релігії в родині його батьків мало швидше характер відповідності до правил хорошого тону. «У віці 14–15 років, у період юнацького повалення загальноновизнаних авторитетів, композитор за його власним зізнанням,

збунтувався проти церкви і відійшов від релігії майже на три десятиліття» (див. більш детально про це: Стравинський, 1971, с. 273-274; Гливинський, 1995, с. 119).

Повернення до відновлення релігійного почуття у свідомості композитора відбулося пізніше під впливом спілкування із православним священиком, а також під впливом подій власного життя. Як зазначає Г. Єрьоменко, «присутність Божественної волі в особистому мікрокосмі Стравинський відчув у подіях 30-х років: чудо власного зцілення, послані випробування (смерть дочки, дружини, матері) викликали подані до Симфонії псалмів, Симфонії in Ut посвяти – “во славу Бога”. Саме тоді в бесідах з російським філософом Петром Сувчинським стали формуватися погляди композитора на музичну композицію як галузь проявів Духа, як спосіб організації відносин між Людиною і Часом» (2014, с. 80).

Цікаву інформацію відносно релігійних поглядів композитора знаходимо в дослідженні В. Гливинського, який, посилаючись на спогади Р. Крафта, наводить текст ранкової молитви композитора, що закінчується його прагненням прилучення до «вічної Божої слави». Показово, що слова цієї швидше індивідуальної молитви І. Стравинського є співвідносними з однією із молитов православного Молитвослова (див.: Гливинський, 1995, с. 119-120).

Водночас релігійні погляди композитора, схильного до православ'я, усе ж були далекими від його ортодоксальних канонів, і тяжіли швидше до екуменізму, що певною мірою обумовлено обставинами життя І. Стравинського, пов'язаного і з російською, і із західною культурою, а також доволі широким колом його творчого оточення. Глобалізм, характерний для мислення ХХ ст., проявлявся в увявленнях композитора про сутність віри, у якій він бачив «духовність всього людства, причетну до загальної, божественної світобудови». У цьому контексті, відповідно, функцію музики митець убачав у її здатності «вносити порядок у все існуюче», стверджуючи своє духовне кредо таким висловом: «Я вірю в надприродний світопорядок» (цит. за: Куранова, 2017, с. 188).

Усе вищезазначене обумовило тяжіння І. Стравинського в його духовних поглядах до певного екуменізму, коріння якого вбачається насамперед у духовно-філософській концепції В. Соловйова, котрий заперечував поділ християнства на католицизм та православ'я і відстоював ідею релігійної єдності. Як зазначав Є. Трубецький (1913), «Соловйов вважав за можливе бути цілком католиком, не перестаючи бути в той же час і цілком православним. Він просто заперечував сам факт дійсного поділу церков, допускаючи, що поділ існує тільки на поверхні і не стосується самої внутрішньої сутності церковного життя» (с. 6). Відгомін цієї позиції зустрічаємо і в міркуваннях І. Стравинського, який неодноразово стверджував тезу про духовну близькість православ'я та католицизму. Композитор зазначав: «Я розвивався під певним впливом католицизму, до чого <...> підходили і мій духовний розвиток, і моя натура (я, швидше, людина західна, ніж східна). Православна релігія, до якої я належу, утім, є досить близькою до католицизму. І не варто дивуватися, що в один прекрасний день я стану католиком» (цит. за: Гливинський, с. 120).

Релігійні погляди І. Стравинського засвідчують і схильність митця до екуменізму, і його головної ідеї про єднання всіх християнських церков. Відзначимо, що ця тенденція є доволі показовою не тільки для духовного світобачення композитора, але й для європейської культурно-історичної традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст. загалом, що живилася ідеями «давньозахідного православ'я» і старокатолицизму, а також духовними настановами європейської культури епохи «Неподіленої церкви», генеза якої сягає періоду візантійської цивілізації (див. більш детально про це в монографії О. В. Муравської, 2017).

Відзначені духовно-релігійні шукання кінця ХІХ – початку ХХ ст. певною мірою позначилися і на творчій постаті І. Стравинського та на його духовно-музичних опусах, серед яких популярними є й твори, причетні до православного богослужіння, і їхні латиномовні аналоги, поєднані загальним музично-тематичним матеріалом (див.: Опалей, 2017). Аналогічного плану духовно-музичний та конфесійний «симбіоз», генетично висхідний до містеріальної традиції, демонструє «музична вистава» «Потоп», задум якої поєднав традиції християнського Сходу і Заходу. Інтонаційно-фактурний та жанровостильовий спектр твору охоплює і традиції візантійського співу, якими, за свідченнями композитора, позначена специфіка розділу *Te Deum*, і містеріальну англійську практику Середньовіччя та форми раннього багатоголосся, що склали текстово-музичне підґрунтя більшості частин композиції, а також техніку ХХ ст., котра визначила специфіку пізніх творів І. Стравинського.

Замовлення на створення «Потопу» композитор отримав від телекомпанії CBS у 1959 р. Остаточний твір був завершений у 1962 р. Масштабність цієї композиції, котра виникла на основі біблійно-містеріальних джерел, обумовлює різноманітність її виконавського складу, до якого входять два солюючих басы (Бог), високий тенор (Люцифер / Сатана), хор, оркестр, драматичні актори для партій Ноя та його

родини, Оповідача та ін. Окрім інструментальних, вокальних та мелодраматичних (оповідальних) розділів, до «Потопа» залучено також хореографічні фрагменти.

Текст твору, скомпонований Р. Крафтом, становить собою «мікст» справжніх текстів англійських містерій Йоркського та Честерського циклів XV ст., що репрезентують ключові події Старого Заповіту, сконцентровані навколо теми Всесвітнього Потопу та її безпосередніх учасників. Водночас семичастна композиція «Потопу» (1. Прелюдія; 2. Мелодрама; 3. Будівництво Ковчега (Хореографія); 4. Каталог тварин; 5. Комедія (Ной та його жінка); 6. Потоп (Хореографія); 7. Заповіт райдуги) концентрує увагу слухача на символічному розумінні цього «вічного» сюжету. Потоп тлумачиться як «наслідок первородного гріха і повторюваної катастрофи, уособленням якої в епоху І. Стравинського стала ядерна бомба» (Чернуха, 2016, с. 163). Асоціативно-символічний характер задуму «Потопу» неодноразово підкреслював сам композитор, який зазначив: «Для мене історія Ноя є символічною, і я уявляю собі Ноя як старозавітну фігуру Христа (в аурбаховському сенсі), подібну до Мельхіседека. Темою “Потопу” виявляється не історія Ноя <...> але Гріх <...> “Потоп” – це також і “Бомба”» (цит. за: Гливинский, 1995, с. 136-137).

Отже, біблійне оповідання в творі І. Стравинського набуває сучасного для його епохи звучання. Есхатологічний міф про всесвітній потоп викликає також асоціації з часами холодної війни, Карибської кризи, загрози Третьої світової війни, кульмінаційні події яких безпосередньо пов'язані саме з початком 60-х років XX ст., тобто з часом створення «Потопу».

Смислово-символічна множинність ідеї твору обумовлює його жанрову специфіку, що не має аналогів у творчості композитора. «Потоп» репрезентує ознаки опери, кантати, балету, що в кінцевому підсумку безпосередньо співвідносяться з містерією як генезою означених типологій. Специфіка останньої на рівні «модусу містеріальності» виявляється в домінантній ролі ідей віри в надособистісне начало, що керує Всесвітом, установлення або підтримання світового порядку та гармонії, значущої ролі концепту «Життя – Смерть – Відродження» (Куранова, 2016, с. 222). Водночас треба враховувати, що «Потоп» був створений на замовлення телебачення і під час виконання передбачав також певний відеоряд, що дає підстави визначити цей твір також і як «телемістерію» (З. Чернуха). «Потоп», з одного боку, «примикає до ряду творів Стравинського, позначених духом містеріальності («Весна священна», «Меса», «Цар Едіп», «Симфонія псалмів»), а з іншого – дає якийсь новий вид містерії, засобом досягнення катарсичного ефекту якої стає телебачення з мільйонною аудиторією» (Чернуха, 2016, с. 159).

Містеріальний задум «Потопу» І. Стравинського обумовлює певний його драматизм, театральність репрезентації якого (наявність конкретних персонажів з відповідними темброво-інтонаційними характеристиками, бінарні опозиції Бог – Люцифер) поєднується, водночас, з відстороненістю оповідання, тон якому задається вже на початку твору (такти 8–59), що відкривається хвалебним ангельським гімном *Te Deum*, а також *Sanctus*. Ті ж самі тексти-гімни вінчають твір І. Стравинського (такти 527–579).

«*Te Deum laudamus*» – «Тебе, Бога, хвалимо»... Цей славословний текст здавна був широко відомий у християнській богослужбовій практиці і Сходу, і Заходу. Як «Амвросіанський гімн», він згадується ще в IV ст., будучи зв'язаним, згідно з легендою, з ім'ям Амвросія Медіоланського. Названий твір і нині активно затребуваний і в римсько-католицькій службі (Літургія Годин, послідовність урочистої меси), і в Англканській традиції (гімн «*We praise thee, O God*» ранкової служби), і в Лютеранській церкві. У рамках останньої він і понині відомий у німецькому перекладі М. Лютера («*Herr Gott dich loben wir*»). Російський аналог гімну «Тебе, Бога, хвалимо» введений до богослужбового уставу Тижня Торжества Православ'я, він також складає завершальну кульмінаційну частину подячного молебню.

Текст цього гімну орієнтований на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане між собою єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини. Крім цього, усі вони, з одного боку, складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами (*Sanctus*, *Gloria* та ін.). З іншого боку, усі вони об'єднані смисловими показниками християнського славослів'я, найповніше узагальненого в текстово-музичному побутуванні *Te Deum*.

Відзначимо також, що славослів'я Богіві, піднесення Йому хвали впродовж усієї християнської історії асоціюється саме з «*оспівуванням*», оскільки «хвала народжується від захоплення і здивування перед Обличчям Божим саме в душі, що розкрилася й охоплена захватом. Вона може виразитися в закличках, вигуках, у радісному славослів'ї <...> Оскільки хвала повинна бути зрозумілою народу, вона легко стає в своєму розвитку *піснею, гімном*, найчастіше в супроводі музики і навіть танцю» (Хвала, 1990). Ця думка виражає початкову вокально-співочу, а також інколи і танцювальну природу сфери



славослів'я у християнській традиції, що зберігає актуальність протягом багатьох століть аж до нинішнього часу і в церковно-побутовому варіанті, і в творчо-композиторському.

Аналізований християнський гімн, як і Sanctus, з урахуванням їхнього давнього ранньосередньовічного походження, у такий спосіб поєднує практично всі християнські конфесії. Відзначимо, що поетика християнського славослів'я виявилася також актуальною і для духовного та художнього світобачення І. Стравинського: прилучення до «вічної Божої слави», творчість «во славу Бога» з думкою про духовне єднання людства склали одну із суттєвих якостей його творчої натури (див. вище), виявляючи тим самим її глибоку релігійність. Згідно з думкою Ю. Куранової, *Te Deum*, що символічно визначав високу духовну сутність християнина, як людини, котра насамперед славить Бога, окрім богослужбового призначення, органічно ввійшов також у середньовічну містерію. Цей піснеспів та його текст «включений в п'єсу Йоркського циклу містерій “Створення світу і падіння Люцифера”, до якої, до речі, апелював Р. Крафт під час складання лібрето, відтворюючи цю традицію в “Потопі”» (Куранова, 2017, с. 142).

Відзначимо також ще одну аналогію цього розділу твору зі стародавньою християнською духовно-співацькою традицією, на яку вказує В. Глівінський. Грунтуючись на коментарях самого композитора, дослідник зазначає, що *Te Deum* «Стравинський охарактеризував як “танцювальну п'єсу, танцювальний хорал в швидкому темпі” <...> У якості візуальної паралелі *Te Deum*'у був обраний вівтар у візантійському стилі <...> У стилістичному відношенні *Te Deum* характеризується Стравинським як “п'єса, яка звучить “візантійськи” (для мене) і яка деякою мірою <...> нагадує добре відомий візантійський спів”» (Глівінський, 1995, с. 138). Мова йде не про стилізацію цієї традиції, а про її творче переосмислення з позицій автора середини ХХ ст. через звернення до строфічності, варіативності, домінування монодії та квінтових «педалей».

Апелювання до візантійської якості як стимулу музично-художнього вираження з урахуванням значущості для композитора православної традиції у всій широті її розуміння (див. вище) доповнюється також драматургічною роллю позначених славословних розділів, що обрамляють композицію «Потопу» І. Стравинського, виявляючи тим самим у ній ключову роль ідеї «Божої слави-хвали». Розуміння та сприйняття християнства в контексті домінування ідеї Божої слави характерно саме для східнохристиянської традиції, зокрема для візантійської, богословська думка та духовна культура якої склала ґрунт для культури всієї Європи. На думку Г. Колпакової (2010), образ Спасителя в системі образів гармонії і слави Небесного Царства, репрезентованій у мистецтві візантійського іконопису, «дуже рідко з'являється в типі кенозису – приниженим стражданнями, що характерно для живопису Заходу. У Візантії це майже завжди образ Христа у славі – у типі Пантократора. Утілення другої особи Трійці саме по собі знаменувало примирення Бога з людиною, становило собою образ прославленого, а не занепаłego творіння. Тема мук Спасителя <...> завжди обертається темою вищого тріумфу» (с. 22). У своїй композиції І. Стравинський, апелюючи до містеріальної вселенської ідеї Старого Заповіту тем, не менш акцентує увагу саме на образі слави-хвали як ключової ідеї духовного преображення Світу і Людини в справі Господнього Домобудівництва.

Інтонаційним матеріалом *Te Deum* та *Sanctus* є тема-серія, що протистоїть картині й музичній характеристиці Хаоса. Серійний метод організації музичного матеріалу в цьому творі І. Стравинський (як і в інших опусах додекафонного періоду) співвідносить із «Вселенським порядком», убачаючи в цій системі та її власному розумінні певний аналог з «тональною основою твору» (Аркелова, 2002, с. 59).

### Висновки

«Потоп» І. Стравинського, створений на перетині різноманітних жанрових традицій (опера, кантата, балет), які поєднані типологічними ознаками містерії («телемістерії»), символізує базові духовно-стильові настанови композитора в пізній період його творчої діяльності, зверненої до біблійної тематики. Славословні розділи «Потопу» І. Стравинського (*Te Deum* та *Sanctus*) репрезентують, з одного боку, жанрово-стильові шукання автора, що відкриває для себе інтонаційно-семантичні можливості серійної техніки, яка в загальній концепції твору стає символом «Вселенського порядку». З іншого боку, вони визначають духовно-релігійні настанови світовідчуття І. Стравинського, які засвідчують схильність митця до екуменізму в дусі традицій «Неподіленої церкви» та її східнохристиянської генези.

Подальші наукові розвідки з проблематики даної статті полягають у дослідженні специфіки духовно-релігійної складової поетики творів І. Стравинського (в тому числі її гімнічно-славословної якості), співвіднесених з пізнім періодом його творчості та світоглядними настановами композитора, а також у виявленні їх значущості в постмодерновому культурно-мистецькому просторі.



## Список використаних джерел

- Аркелова, А.О. (2002). *Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX века*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва.
- Варунц, В.П. (Сост.). (1988). *И. Стравинский – публицист и собеседник*. Москва: Советский композитор.
- Гливинский, В.В. (1995). *Позднее творчество И.Ф. Стравинского: Исследование*. Донецк: Донеччина.
- Ерёмченко, Г.А. (2014). Музыкальные коды Ренессанса в творчестве И.Ф. Стравинского. *Вестник музыкальной науки*, 4(6), 78-87.
- Жулковский, Б. (2018). Ігор Стравинський і православна церква. *Нова педагогічна думка*, 1(93), 147-150.
- Колпакова, Г.С. (2010). *Искусство Византии. Ранний и средний периоды*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Куранова, Ю.А. (2016). Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потопа» И. Стравинского – Р. Крафта. *Музыкальная академия*, 3, 112-118.
- Куранова, Ю.А. (2017). *Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»)*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва.
- Лукашова, Е.Н. (2015). Влияние православных традиций на творчество И.Ф. Стравинского. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 9 (ч. 1), 110-112.
- Муравська, О.В. (2017). *Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть* [Монографія]. Одеса: Астропринт.
- Опалей, Е.Н. (2017). Хоры И.Ф. Стравинского на литургические тексты: к вопросу о работе по служебно-прагматической модели. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 26, 93-100.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского* [Монография]. Москва: Композитор.
- Стравинский, И. (1963). *Хроника моей жизни*. Ленинград: Госмузиздат.
- Стравинский, И. (1971). *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии*. Ленинград: Музыка.
- Трубецкой, Е. (1913). Предисловие. В В. Соловьев, *Владимир Святой и христианское государство и Ответ на корреспонденцию из Кракова* (Г.А. Рачинский, пер., с. 5-11). Москва: Т-во тип. А. И. Мамонтова.
- Хвала. (1990). В К. Леон-Дюфур, Ж. Люпласи, А. Жорж, П. Грело, Ж. Гийе, & М.-Ф. Лакан (Ред.), *Словарь библейского богословия*. Брюссель: Жизнь с Богом. Взято из [http://yakov.works/spravki/4\\_faith\\_ukaz/22\\_h\\_vera/hvala.htm](http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm).
- Чернуха, З. (2016). Структурообразующая функция мифа и «новая мистериальность» в «Потопе» И. Стравинского. В А.В. Крылова (Ред.), *Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре* (с. 157-164). Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова.

## References

- Arkelova, A.O. (2002). *Tvorcheskie printcipy I. Stravinskogo v svete neomifologizma kultury Rossii nachala XX veka* [The creative principles of I. Stravinsky in the light of the neomythologism of Russian culture at the beginning of the twentieth century]. (PhD Dissertation). Moscow State Conservatory, Moscow [in Russian].
- Chernukha, Z. (2016). Strukturnoobrazuiushchaia funkctiia mifa i "novaia misterialnost" v "Potope" I. Stravinskogo [The structure-forming function of the myth and the "new mystery" in "The Flood" by I. Stravinsky]. In A.V. Krylova (Ed.), *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoi muzykalnoi kulture* [Problems of Synthesis of Arts in Contemporary Musical Culture] (pp. 157-164). Rostov-on-Don: Izdatelstvo RGK im. S.V. Rakhmaninova [in Russian].
- Eremenko, G.A. (2014). Muzykalnye kody Renessansa v tvorchestve I.F. Stravinskogo [The musical codes of the Renaissance in the work of I. Stravinsky]. *Vestnik muzykalnoi nauki*, 4(6), 78-87 [in Russian].
- Glivinskii, V.V. (1995). *Pozdnee tvorchestvo I.F. Stravinskogo: Issledovanie* [Late works of I. Stravinsky: Study]. Donetsk: Donechchyna [in Russian].
- Khvala [Praise]. (1990). In K. Leon-Diufur, Zh. Liuplasi, A. Zhorzh, P. Grelo, Zh. Giie, & M.-F. Lakan (Eds.), *Slovar bibleiskogo bogosloviia* [Dictionary of Biblical Theology]. Brussels: Zhizn s Bogom. Retrieved from [http://yakov.works/spravki/4\\_faith\\_ukaz/22\\_h\\_vera/hvala.htm](http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm) [in Russian].
- Kolpakova, G.S. (2010). *Iskusstvo Vizantii. Rannii i srednii periody* [The art of Byzantium. Early and middle periods]. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].

- Kuranova, Iu.A. (2016). Modus misterialnosti v muzykalnom predstavlenii "Potop" I. Stravinskogo – R. Krafta [The modus of mystery in the musical performance "The Flood" by I. Stravinsky – R. Kraft]. *Muzykalnaia akademiia*, 3, 112-118 [in Russian].
- Kuranova, Iu.A. (2017). *Modus misterialnosti v muzykalnom teatre I.F. Stravinskogo ("Vesna sviashchennaia", "Persefona", "Potop")* [The modus of mystery in the musical theater of I. Stravinsky ("The Rite of Spring", "Persephone", "The Flood")]. (PhD Dissertation). Gnessin Russian Academy of Music, Moscow [in Russian].
- Lukashova, E.N. (2015). Vliianie pravoslavnykh traditsii na tvorchestvo I.F. Stravinskogo [The influence of Orthodox traditions on the work of I. Stravinsky]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 9 (pt. 1), 110-112 [in Russian].
- Muravska, O.V. (2017). *Skhidnohrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII–XX stolit* [East-Christian paradigm of the European culture and music of the XVIII–XX centuries] [Monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
- Opalei, E.N. (2017). Khory I.F. Stravinskogo na liturgicheskie teksty: k voprosu o rabote po sluzhebno-pragmaticheskoi modeli [The Stravinsky's choirs on the liturgical texts: revisiting the work on the liturgical and pragmatic model]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiia i iskusstvovedenie*, 26, 93-100 [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World] [Monograph]. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Stravinsky, I. (1963). *Khronika moei zhizni* [Chronicle of my life]. Leningrad: Gosmuzizdat [in Russian].
- Stravinsky, I. (1971). *Dialogi. Vospominaniia. Razmyshleniia. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Trubetskoi, E. (1913). Predislovie [Foreword]. In V. Solovev, *Vladimir Sviatoi i khristianskoe gosudarstvo i Otvet na korrespondentsiiu iz Krakova* [St. Vladimir and Christian State and response to correspondence from Krakow] (G.A. Rachinskii, Trans., pp. 5-11). Moscow: Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova [in Russian].
- Varuntc, V.P. (Comp.). (1988). *I. Stravinsky – publicist i sobesednik* [I. Stravinsky – publicist and interlocutor]. Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Zhulkovskiy, B. (2018). Ihor Stravynskiy i pravoslavna tserkva [Igor Stravinsky and the Orthodox Church]. *Nova pedahohichna dumka*, 1 (93), 147-150 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 17.10.2019

**РОЛЬ СЛАВИЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ  
В ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ  
И ИНТОНАЦИОННОЙ КОНЦЕПЦИИ  
«ПОТОПА» И. СТРАВИНСКОГО**

Татарникова Анжелика Анатольевна  
Кандидат педагогических наук, докторант,  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Актуальность темы представленной статьи определена ключевой ролью творческой фигуры И. Стравинского для культуры XX ст. и востребованностью его наследия в современной исполнительской практике. Композитор не только открыл новые горизонты в музыкальном искусстве, но и обобщил такое важнейшее качество культурной парадигмы эпохи, как стилевое многообразие. Произведения автора, особенно позднего периода, и их духовная составляющая и ныне нуждается в фундаментальном исследовании в современном искусствознании. Цель статьи – выявление интонационно-смысловой специфики претворения образов хваления-славословия в концепции «Потопа» И. Стравинского. Методологическая основа работы базируется на интонационной концепции музыки в аспектах стилистического и этимологического анализа, а также на междисциплинарном и историко-культурологическом подходах, которые позволяют выявить духовные и жанрово-интонационные особенности трактовки славильной семантики в обозначенном произведении композитора. Научная новизна. Впервые обобщена духовно-смысловая, жанрово-интонационная и драматургическая роль поэтики *Te Deum* и *Sanctus* в композиционном целом мистериального замысла «Потопа» И. Стравинского. Выводы. «Потоп» И. Стравинского, созданный на пересечении разнообразных жанровых традиций (опера, кантата, балет), объединенных типологическими признаками мистерии («телемистерии»), символизирует базовые духовно-стилевые установки композитора в поздний период его творческой деятельности, обращенной к библейской тематике. Славословные разделы «Потопа» И. Стравинского (*Te Deum* и *Sanctus*) репрезентируют, с одной стороны, жанрово-стилевые искания автора, открывающего для себя интонационно-семантические возможности серийной техники, которая в общей концепции произведения становится символом «Вселенского порядка». С другой стороны, они определяют

духовно-религиозные установки мироощущения И. Стравинского, свидетельствующие о его склонности к экуменизму в духе традиций «Неразделенной церкви» и ее восточнохристианского генезиса.

*Ключевые слова:* «Потоп» И. Стравинского; мистерия; серийность в творчестве И. Стравинского; *Te Deum*; *Sanctus*

**THE ROLE OF THE GLORIFYING  
SEMANTICS IN THE FIGURATIVE-  
SEMANTIC AND INTONATIONAL  
CONCEPT OF “THE FLOOD”  
BY I. STRAVINSKY**

Anzhelika Tatarnikova  
*PhD in Pedagogy, Doctoral Candidate,  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,  
Odesa, Ukraine*

The relevance of the article is determined by the key role of the creative figure of I. Stravinsky in the cultural life of the 20th century and the demand for his heritage in contemporary performing practice. The composer not only opened new horizons in musical art but also generalised such important quality of the era's cultural paradigm as style diversity. The author's works, especially those of the late period, and their spiritual component still require fundamental research in modern art history. The purpose of the article is to identify the intonational and semantic specificity of the implementation of the images of praise and glorification in the concept of “The Flood” by I. Stravinsky. The research methodology is based on the intonation concept of music through the perspective of stylistic, etymological analysis, as well as on interdisciplinary and historical and cultural approaches which make it possible to identify the spiritual, genre and intonational features of the glorifying semantics interpretation in the mentioned work of composer. The scientific novelty of the article. The spiritual and semantic, genre and intonational, dramatic role of the *Te Deum* and *Sanctus* poetics in the composition of the mysterious conception of “The Flood” by I. Stravinsky as a whole has been generalized for the first time. Conclusions. “The Flood” by I. Stravinsky created at the intersection of various genre traditions (opera, cantata, ballet) and united by typological attributes of the mystery-play (“telemystery”) symbolizes the composer's basic spiritual and style guidelines in the late period of his creative activity focused on biblical themes. The glorifying sections of “The Flood” by I. Stravinsky (*Te Deum* and *Sanctus*) represent, on the one hand, the genre and style search of the author who discovers the intonational and semantic possibilities of serial technique, which in the general concept of the work becomes a symbol of the “Universal Order”. On the other hand, they determine Stravinsky's spiritual and religious guidelines, showing his inclination for ecumenism in the spirit of the traditions of the “Undivided Church” and its Eastern Christian genesis.

*Keywords:* “The Flood” by I. Stravinsky; mystery-play; serialism in the works of I. Stravinsky; *Te Deum*; *Sanctus*

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188671

УДК 78.071.1(477)

**ТВОРЧИСТЬ  
ЯРОСЛАВА БАРНИЧА:  
ВНЕСОК У МУЗИЧНУ  
КУЛЬТУРУ**

Турчак Леся Іванівна

*Кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант,**ORCID: 0000-0002-0490-8732,**e-mail: lessit@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – розглянути творчість українського диригента й композитора Ярослава Барнича, обґрунтувати її значення в утвердженні національних традицій у музичній культурі. У дослідженні використано такі методи: системний, пов'язаний із побудовою системного дослідження; теоретичний і практичний підходи допомогли здійснити ґрунтовне дослідження творчості митця; також використано ретроспективний, системно-типологічний і порівняльний аналіз, що дало змогу розкрити проблемні питання дослідження творчості композитора. Відповідно до мети були поставлені такі завдання: дослідити творчість композитора, його діяльність в Україні та за кордоном; розкрити нові етапи розвитку українського мистецтва; розглянути вплив творчості митця на розвиток української та світової музичної культури й мистецтва. Наукова новизна роботи полягає в систематизації інформації про науковий і творчий доробок митця та у з'ясуванні його внеску в музичне мистецтво й популяризацію української музики за кордоном. Висновки. Діяльність Ярослава Барнича здійснила значний вплив на становлення української музичної культури кінця XIX – початку XX ст. У своїй творчості композитор komponував музику «легкого» жанру, створюючи популярні пісні-танго, де поєднував пісні з елементами й ритмами танго. Внаслідок вивчення творчої спадщини Ярослава Барнича з'ясовано, що доробок композитора є недостатньо дослідженим у вітчизняному мистецтвознавстві, а його твори не втратили своєї актуальності, що підтверджується прагненням відродити творчі здобутки Ярослава Барнича в сучасній мистецькій та культурологічній практиці. За мотивами оперети «Гуцулка Ксеня» в 2019 р. знято український фільм-мюзикл (режисер О. Дем'яненко).

*Ключові слова:* Ярослав Барнич; диригент; композитор; стиль; пісня; пісня-танго; оперета; культура

**Вступ**

Події, які відбувались на території України в період кінця XIX – початку XX ст., змусили багатьох митців залишити рідний край. Вони отримали визнання далеко за межами Батьківщини, а їхня творчість вплинула на розвиток не лише українського, а й світового мистецтва. Проте, як не дивно, але виявилось, що досліджень, присвячених творчості українців за кордоном, не так і багато.

Наукова новизна роботи полягає в систематизації й узагальненні інформації про науковий і творчий доробок Я. Барнича та у з'ясуванні внеску митця у світову музичну культуру й популяризацію української музики за кордоном.

Творчість українських митців-емігрантів розглядали М. Голубець, В. Цвіль (2017), С. Салій (2010), Ю. Мережко, О. Петрикова (2019) й ін. У 1920 р. на сторінках часопису «Громадський вісник» була надрукована перша україномовна монографія про скульптора О. Архипенка авторства М. Голубця. Лише через кілька десятиліть ґрунтовний аналіз творчості О. Архипенка в контексті світового мистецтва здійснено Л. Турчак (2018). Аналізу творчості В. Кандинського присвячена робота В. Цвіль (2017). Українську пісенну творчість початку XX ст., зокрема композитора О. Кошиця, розглянуто в роботі С. Салія (2010) «Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця», публікаціях Л. Турчак (2018) та ін. Перше опубліковане дослідження творчості митця В. Авраменка вийшло в Канаді (м. Вінніпег), це робота І. Книш (1966) «Жива душа народу». Окремі аспекти життя й творчого доробку Я. Барнича досліджували Н. Ек (2016), Осип Гайський (1966), Степан Пушик (1995), Степан Стельмашук (2008), Людомир Філоненко (2008; 2019) та ін. Однак цілісної картини досягнень українських митців-емігрантів, творчість яких вплинула на світове мистецтво, немає, чим і зумовлений вибір теми дослідження.



### Мета статті

Мета статті – розглянути творчість українського диригента й композитора Ярослава Барнича, яка вплинула на розвиток музичного мистецтва України і США, обґрунтувати її значення в утвердженні національних традицій у музичній культурі.

Методологія дослідження полягає у використанні загальнонаукових методів, теоретичних та практичних підходів стосовно аналізу творчості митця.

У дослідженні використано такі методи: системний, пов'язаний із побудовою системного дослідження; теоретичний і практичний підходи допомогли здійснити ґрунтовне дослідження творчості митця; також використано ретроспективний, системно-типологічний і порівняльний аналіз, що дало змогу розкрити проблемні питання дослідження творчості композитора. Відповідно до мети були поставлені такі завдання: дослідити творчість композитора, його діяльність в Україні та за кордоном; розкрити нові етапи розвитку українського мистецтва; розглянути вплив творчості митця на розвиток української та світової музичної культури й мистецтва.

### Виклад матеріалу дослідження

Ярослав Васильович Барнич народився 30 вересня 1896 р. у селі Балинці поблизу Коломиї (нині Снятинський район Івано-Франківської області) в інтелігентній, освіченій сім'ї, яка сприяла творчому розвитку сина. У 1906–1914 рр., навчаючись у Коломийській гімназії, хлопець організував камерний оркестр із однокласників. У 13 років він диригував оркестром у виставі «Наталка Полтавка» («Барнич Ярослав», б.р.). Юнацькі роки Ярослава Барнича були насичені творчою роботою: він навчався гри на скрипці у відомого коломийського педагога Й. Шнабеля, співав у хорі.

Вже у перших творах Я. Барнича простежується любов до української музики: «Під сумну годину» (думка й коломийка ля-мінор – п'єса з двох частин, п'єса «Oblitus» – вальс до-мінор для фортепіано, «Allegro vivace» – соль-мінор для фортепіано, «Забутий» – вальс соль-мінор для скрипки соло, другий варіант для кларнету, «Згадка-туга» – вальс ре-мінор для фортепіано.

У 1914 р. розпочалася Перша Світова війна. Західна і Наддніпрянська Україна опинилися по різні сторони фронту. 6 серпня 1914 р. із добровольців – молодих вихованців організацій «Сокіл», «Січ», «Пласт» – був сформований легіон Українських Січових Стрільців. Ярослав Барнич 17-річним юнаком добровольцем вступив до цього легіону і брав участь у подіях Першої світової війни. Упродовж 1913–1915 років він перебував у різних регіонах – на Закарпатті, у Галичині, Чехії.

Попри складну ситуацію в політичному й соціальному житті, коли події «вихором» змінювали життя людей, Я. Барнич зосередив свою увагу на музичному мистецтві. Знаходячись у складі легіону Українських Січових Стрільців, він організував струнний квартет. Участь у війні не завадила навчанню Я. Барнича, який у 1915 р. склав іспит зрілості у Відні.

У 1916 р. 20-річного Я. Барнича запрошено працювати диригентом театру «Української Бесіди» (до 1914 р. – «Театр Руської Бесіди») (Філоненко, 2008, с. 340). Особливість українського театру того часу полягала в тому, що він був музично-драматичним. Найпопулярнішим сценічним жанром першої половини ХІХ ст. стала так звана українська оперета, через що музичний супровід у театрах був невід'ємним складником.

Театр гастролював по містах і селах Галичини й Буковини, по східних регіонах України, що входили до Російської імперії, у Перемишлі, Кракові й інших містах. Серед поставлених п'єс були «Хата за селом», «Гриць» та ін.

У 1918 р. театр «Українська Бесіда» розпався. Частина трупи (серед них і Ярослав Барнич), переїхала до Коломиї й почала працювати у складі трупи «Українського Народного театру імені Тобілевича» (очолював Василь Коссак). Тут Барнич, як диригент театру, працював з 1919 по 1921 рік.

У 1921–1924 роках Ярослав Барнич знову працював диригентом в Українському театрі товариства «Бесіда», а також у Театрі Б. Овчарського (м. Львів). 1924 р. він закінчив Львівський вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка (викладачі Е. Зуна, О. Ясеницька-Волошин, В. Барвінський) («Барнич Ярослав», б.р.). Паралельно із навчанням у музичному інституті Барнич став слухачем філософського факультету Львівського університету. Таку зацікавленість наукою швидше за все можна пояснити тим, що митець прагнув до різнопланового розвитку. Однак переважав потяг до музичної освіти, тому згодом він навчався мистецтву диригування в Німеччині (клас професора Вільгельма Гросса).

Так склалося, що композитор проживав у різних містах України (м. Ужгород, м. Самбір, м. Станіслав та ін.), робота також була різною, але неодмінно пов'язана з музикою.

Починаючи з 1927 р., Я. Барнич працював у м. Самбір, у жіночій Учительській семінарії «Рідної школи», організувавши там філіал Музичного інституту ім. М. Лисенка, диригував хором «Самбірського Бояна» (Черкаська). Незважаючи на важкі побутові умови й складне матеріальне становище, Ярослав Барнич, разом із дружиною Ярославою, створив і очолив аматорський театр.

1929 р. у м. Станіслав (нині – м. Івано-Франківськ) композитор працював у семінарії «сестер Василянок», жіночій гімназії УПТ, державній українській чоловічій гімназії, державному Музичному інституті імені Станіслава Монюшка, Польській вищій школі імені Фредеріка Шопена. Із 1932 р. він викладав історію музики і співу в Станіславській Духовній Семінарії.

Коло інтересів Ярослава Барнича не обмежувалось академічною музикою. У м. Станіслав маестро, komponуючи музику «легкого» жанру, почав писати пісні, де яскраво представлені елементи й ритми танго. Так з'явилися популярні пісні-танго: «Ох, соловію» (1932), «Чи тямий?» (1932), «Ще раз...» та ін. Як зазначає Л. Філоненко (2019), творчості Ярослава Барнича притаманне вдале поєднання різних музичних жанрів, популярних у той час, із міськими мотивами та народним фольклором, зокрема покутським та гуцульським.

Від 1939 року Я. Барнич працював керівником обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка у м. Станіслав і диригентом симфонічного оркестру у філармонії. Через рік створив Гуцульський ансамбль пісні і танцю.

«Саме у 30-ті роки ХХ століття з'явилися оперети композитора: «Дівча з Маслосоюзу» (1933), «Шаріка» (1934), «Пригода в Черчі» (1936), «Гуцулка Ксеня» (1938). У 1941–1944 роках Я. Барнич займав посаду диригента Львівського оперного театру. З його участю поставлено оперу «Продана наречена» Б. Сметани, музично-драматичну сцену до «Назара Стодолі», «Вечорниці» П. Ніщинського, «Камінний господар» Б. Кудрика, балети «Мрії старого композитора» Й. Штрауса, «Пер-Гюнт» Е. Гріга, оперети «Циганський барон», «Лили» Й. Штрауса, «Циганське кохання» й «Паганіні» Ф. Легара, «Пташник з Тіролю» К. Целлера та ін.» (Філоненко, 2008, с. 241-243).

У зв'язку з тим, що під час німецької окупації митець працював диригентом Львівського оперного театру і це могло тлумачитися після повернення радянської влади на українські землі як зрада, у 1944 р. Барнич переїхав до Німеччини, де мешкав до 1949 р., потім переїхав до США.

«Спочатку Ярослав Васильович жив і працював у Філадельфії, згодом – у містах Лорейн та Клівленд. 1952 року у м. Нью-Йорк створено Український Музичний Інститут. У його філії – у містах Клівленд і Лорейн – працював Я. Барнич, викладаючи гру на скрипці та теоретичні предмети» (Філоненко, 2008, с. 341). За кордоном Барнич не полишав композиторської діяльності, там вийшли платівки з його творами.

На початку 1950-х рр. музикант створив хори «Гомін» та «Український Народний хор ООЧСУ», які згодом об'єднав і назвав «Український хор імені Тараса Шевченка» (м. Клівленд, США). Упродовж 15-ти років (1951–1966) Ярослав Барнич був художнім керівником та диригентом цього колективу і провів з ним понад 100 великих імпрез (концертних виступів та сценічних постановок). «На думку музикознавця Антіна Рудницького, це був один із кращих колективів у США. 8 липня 1961 р. професор Я. Барнич поїхав до Канади на відкриття пам'ятника Тарасу Шевченку у м. Вінніпег, підготувати хор до виступу. Триста співаків і 80 музикантів Вінніпезького симфонічного оркестру дали такий успішний концерт, що міська управа нагородила Я. Барнича званням Почесного Громадянина Міста» (Філоненко, 2019).

1966 р. діаспора відзначила 70-річчя композитора, вручивши йому «Золоту бату» із слонової кістки та золотим окуттям – одну з найвагоміших нагород української діаспори. 1 червня 1967 р. Я. Барнича не стало. Похований маестро у м. Клівленд (штат Огайо, США).

Остання робота – п'єса-казка на три дії «Чародійна сопілка» – залишилася незавершеною. На прохання дружини, Ярослави Барнич, текст «Чародійної сопілки» був дописаний Л. Полтавою, а музика – Б. Сарамогою та В. Овчаренком (Філоненко, 2008, с. 342). На жаль, немає достатньо інформації стосовно життя митця за кордоном, висвітлено лише його найяскравіші моменти.

Українська музика, національний дух і традиції завжди були присутні в творчості Ярослава Барнича. Митець неодноразово звертався до творчої спадщини Кобзаря. «Він популяризував твори різних жанрів поета як в Україні, так і за кордоном. На сьогоднішній день відомі такі твори композитора на тексти Т. Шевченка: «Світе тихий» (для мішаного хору в супроводі фортепіано), «У перетику» і «Село» (для жіночого вокального ансамблю а капела)» (Кобаль, 2013).

Для українського музичного мистецтва митець зробив багато: став першим інтерпретатором низки творів українських композиторів, розвивав новий жанр у музичному мистецтві, відомий як «пісні-танго». Завдяки своїй виразній, співучій, нескладній для виконання мелодії вони розраховані на різний вік слухачів і могли виконуватися навіть співаками-початківцями (Мережка & Петрикова, 2019, с. 354-358).

Подібна спрямованість творчості була зумовлена тривалою роботою в театрах, де, окрім п'єс та опер, досить часто ставились оперети. Також завдяки тривалим контактам із культурою Західної Європи, де розвиток мистецької практики не залежав від ідеологічних настанов, Барнич урахував провідні тенденції того часу – писав «естрадні», «неакадемічні» твори, які стали популярними.

Одним із питань, яке неодноразово порушувалось у публіцистичній та мистецтвознавчій літературі, є питання авторства пісні «Гуцулка Ксеня». Існує декілька версій, чому саме її приписували іншим авторам. Завдяки дослідникам Степану Пушику (1995) та Людомиру Філоненку (2019) авторство Барнича підтверджено. Сьогодні не виникає сумнівів, що автор популярної пісні-танго «Гуцулка Ксеня» (слова й музика) – український композитор, диригент, педагог і музично-громадський діяч Ярослав Барнич.

Творчість видатного українського музиканта повертається до слухача, щоб зайняти належне місце серед цінних надбань української культури. У селі Балинці, де народився композитор, відкрито меморіальну дошку. В Коломиї іменем Барнича названо вулицю. З нагоди 120-ї річниці від дня народження у Джурівській школі мистецтв Снятинської районної ради Івано-Франківської області присвоєно ім'я Ярослава Барнича.

Значимість діяльності Барнича та його творчого спадку підкреслюється постійно зростаючим інтересом до його музики. Так, у 2019 р. вийшов у прокат українській фільм-мюзикл «Гуцулка Ксеня» режисера Олени Дем'яненко, створений за мотивами оперети композитора.

### Висновки

Діяльність Ярослава Барнича є малодослідженою в українському мистецтвознавстві. Формування стилю композитора відбувалося під впливом естетичних тенденцій тогочасної галицької культури та впливів західноєвропейських композиторських шкіл.

Твори митця не втратили своєї актуальності й сьогодні, що підтверджується прагненням відродити його надбання в сучасній мистецькій практиці. Перспективним напрямом подальших наукових розвідок є дослідження роботи митця над оперетою «Гуцулка Ксеня», а також висвітлення діяльності інших композиторів та діячів культури, які були незаслужено забуті й чия творчість була дотичною до роботи Ярослава Барнича.

### Список використаних джерел

- Барнич Ярослав Васильович (30.09.1896–1.06.1967 рр.). (б.р.). Взято з <https://teatr.kolomyya.org/legendy/barnych/>.
- Гайський, О. (1966). Ярослав Барнич: життя та творчий шлях. *Вісті*, 3.
- Ек, Н. (2016). Проблеми інтерпретації фортепіанних п'єс для дітей Зиновія Лиська, Ярослава Барнича й Ігоря Соневицького. *Молодь і ринок*, 7(138), 105-110.
- Книш, І. (1966). *Жива душа народу: до ювілею українського танку*. Вінніпег: Новий шлях.
- Кобаль, В. (2013, 22 вересня). Автор пісні «Гуцулка Ксеня» працював у театрі в Ужгороді. Взято з <https://zakarpattia.net.ua/Zmi/114692-Avtor-pisni-Hutsulka-Ksenia-pratsiuvav-u-teatri-v-Uzhhorodi>.
- Мережка, Ю.В., & Петрикова, О.П. (2019). Творча спадщина українських композиторів кінця XIX – початку XX століття: вокально-виконавський аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 354-358. doi: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167031>
- Пушик, С. (1995). Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня». *Галичина*, 106-114.
- Салій, С. (2010). Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця. *Молодь і ринок*, 5(64), 57-60.
- Стельмашук, С. (2008, 24 січня). Гуцулка Ксеня. *За вільну Україну*, 9.
- Турчак, Л. (2018). Творчість О. А. Кошиця у контексті світового мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 39, 169-175.
- Філоненко, Л. (2008). Про композитора Ярослава Барнича та його пісню «Гуцулка Ксеня». *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 4-5, 339-344.

- Філоненко, Л. (2019, 6 березня). Міф та реальність «Гуцулки Ксені». Взято з [https://zaxid.net/mif\\_ta\\_realnist\\_gutsulki\\_ksenyu\\_n1476977](https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977).
- Цвіль, В. (2017). *Невідомий Кандинський*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Черкаська, Г. (2016). *Ярослав Барнич*. Взято з [http://uahistory.com/topics/famous\\_people/5249](http://uahistory.com/topics/famous_people/5249).

## References

- Barnych, Y. V. (30.09.1896–1.06.1967). (n.d.). Retrieved from <https://teatr.kolomyya.org/legendy/barnych/> [in Ukrainian].
- Cherkaska, H. (2016). Yaroslav Barnych. Retrieved from [http://uahistory.com/topics/famous\\_people/5249](http://uahistory.com/topics/famous_people/5249) [in Ukrainian].
- Ek, N. (2016). Problemy interpretatsii fortepiannykh pies dlia ditei Zynoviia Lyska, Yaroslava Barnycha u Ihoria Sonevytskoho [Problems of interpretation of piano pieces for children by Zynovy Lysko, Yaroslav Barnych and Ihor Sonevytsky]. *Molod i rynek*, 7(138), 105-110 [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (2008). Pro kompozytora Yaroslava Barnycha ta yoho pisniu "Hutsulka Ksenia" [About the composer Yaroslav Barnych and his song "Hutsulka Ksenia"]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 4-5, 339-344 [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (2019, March 6). Mif ta realnist "Hutsulky Kseni" [The myth and reality of "Hutsulka Ksenia"]. Retrieved from [https://zaxid.net/mif\\_ta\\_realnist\\_gutsulki\\_ksenyu\\_n1476977](https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977) [in Ukrainian].
- Haiskyi, O. (1966). Yaroslav Barnych: zhyttia ta tvorchyi shliakh [Yaroslav Barnych: life and the creative way]. *Visti*, 3 [in Ukrainian].
- Knysh, I. (1966). *Zhyva dusha narodu: do yuvileiu ukrainskoho tanku [Living soul of the people: to the anniversary of Ukrainian dance]*. Vinnipeg: Novyi shliakh [in Ukrainian].
- Kobal, V. (2013, September 22). Avtor pisni "Hutsulka Ksenia" pratsiuvav u teatri v Uzhhorodi [The author of the song "Hutsulka Ksenia" worked in a theater in Uzhgorod]. Retrieved from <https://zakarpattia.net.ua/Zmi/114692-Avtor-pisni-Hutsulka-Ksenia-pratsiuvav-u-teatri-v-Uzhhorodi> [in Ukrainian].
- Merezhko, Yu.V., & Petrykova, O.P. (2019). Tvorchcha spadshchyna ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX – pochatku XX stolittia: vokalno-vykonavskyi aspekt [The creative heritage of Ukrainian composers of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries: the vocal and performing aspect]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 354-358. doi: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167031> [in Ukrainian].
- Pushyk, S. (1995). Pro avtoriv pisen "Chervoni maky" i "Hutsulka Ksenia" [About the authors of songs "Red Poppies" and "Hutsulka Ksenia"]. *Halychyna*, 106-114 [in Ukrainian].
- Salii, S. (2010). Khorovi obrobky v tvorchosti Oleksandra Koshytsia [Choral adaptations in the work of Olexander Koshytz]. *Molod i rynek*, 5(64), 57-60 [in Ukrainian].
- Stelmashchuk, S. (2008, January 24). Hutsulka Ksenia [Ksenia the Hutsul Girl]. *Za vilnu Ukrainu*, 9 [in Ukrainian].
- Tsvil, V. (2017). *Nevidomyi Kandynskiy [Unknown Kandinsky]*. Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia" [in Ukrainian].
- Turchak, L. (2018). Tvorchist O. A. Koshytsia u konteksti svitovoho mystetstva [Creative work of O. A. Koshytz in the context of world art]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 39, 169-175 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 15.11.2019

**ТВОРЧЕСТВО  
ЯРОСЛАВА БАРНИЧА:  
ВКЛАД В МУЗИКАЛЬНУЮ  
КУЛЬТУРУ**

Турчак Леся Ивановна  
Кандидат искусствоведения, доцент, докторант,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – рассмотреть творчество украинского дирижера и композитора Ярослава Барнича, обосновать его значение в утверждении национальных традиций в музыкальной культуре. В работе использованы методы: системный, связанный с построением системного исследования; теоретический и практический подходы позволили осуществить детальное исследование творчества художника; также использованы ретроспективный, системно-типологический и сравнительный анализ, что позволило раскрыть проблемные вопросы исследования творчества композитора. Соответственно цели были поставлены задачи: исследовать творчество композитора, его деятельность в Украине и за рубежом; раскрыть новые этапы развития украинского искусства; рассмотреть



влияние творчества художника на развитие украинской и мировой музыкальной культуры и искусства. Научная новизна работы заключается в систематизации информации о научном и творческом наследии художника и в выяснении его вклада в музыкальное искусство и популяризацию украинской музыки за рубежом. Выводы. Деятельность Ярослава Барнича оказала значительное влияние на становление украинской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века. В своем творчестве композитор сочинял музыку «легкого» жанра, создавая популярные песни-танго, где совмещал песни с элементами и ритмами танго. В результате изучения творческого наследия Ярослава Барнича выяснено, что доработок композитора недостаточно исследовано в отечественном искусствоведении, а его произведения не утратили своей актуальности, что подтверждается стремлением возродить творческие достижения Ярослава Барнича в современной художественной и культурологической практике. По мотивам оперетты «Гуцулка Ксения» в 2019 году снят украинский фильм-мюзикл (режиссер Е. Демьяненко).

*Ключевые слова:* Ярослав Барнич; дирижер; композитор; стиль; песня; песня-танго; оперетта; культура

<p><b>CREATIVE WORK OF YAROSLAV BARNYCH: CONTRIBUTION TO MUSIC CULTURE</b></p>	<p>Lesia Turchak <i>PhD in Art History, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</i></p>
--	---

The purpose of the article is to take a look at the work of the famous Ukrainian conductor and composer Yaroslav Barnych, to substantiate its importance in the affirmation of national traditions in music culture. The study used the following methods: systemic, associated with the construction of systematic research; theoretical and practical approaches have helped to carry out a thorough study of the artist's creative work; retrospective, system-typological and comparative analysis was also used, which allowed revealing the top issues of the composer's creative research. There are the following tasks in accordance with the purpose: to explore the composer's creative work, his activity in Ukraine and abroad; to open new stages of development of Ukrainian art; to consider the influence of the artist's creative work on the development of Ukrainian and world music culture and art. The scientific novelty of the work is to systematize information about the scientific and creative achievements of the artist, to find out his contribution to the music art, and to popularize Ukrainian music abroad. Conclusions. The activity of Yaroslav Barnych had a significant influence on the formation of the Ukrainian music culture of the late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries. In his work, the composer composed music of the "light" genre, creating popular tango songs, where he combined songs with tango elements and rhythms. As a result of the study of Yaroslav Barnych's creative heritage, it has been found that the composer's achievements are not well-researched within national art history, and his works have not lost their relevance, which is confirmed by the desire to revive the creative achievements of Yaroslav Barnych in contemporary art and culture. In 2019, the Ukrainian musical film (directed by O. Demianenko) was shot based on the operetta *Hutsulka Ksenia* (Ksenia the Hutsul Girl).

*Keywords:* Yaroslav Barnych; conductor; composer; style; song; tango song; operetta; culture

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188675

UDC 78.071.2:159.955-029:7

**SPECIFICITY OF EXPERT'S  
INNOVATIVE THINKING  
IN MUSICAL PROFESSIONALISM**

Liliia Shevchenko

*PhD in Pedagogy, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-8602-9573,**e-mail: lilia.my.forte@gmail.com,**Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,**63, Novoselskyi Str., Odesa, Ukraine, 65000*

The purpose of the article is to identify art specificity in artistic activities on the basis of the thinking mechanism, where the readiness for new creative actions has been embedded. The research methodology is the principle of analysis and synthesis, which made it possible to determine the specifics of innovative thinking in musical professionalism based on the development of creative psychology. Comparative, historical, psychological-installation approaches and methods of art-style comparative studies were also used. The article deals with the concept of “innovation” in the professional practice of an expert-musician and teacher, as well as the engine of artistic thinking and the specificity of art activity, based on the thinking process in which the willingness to create new actions is laid. It is argued that consciousness takes on the role of a core force; it is a determinant of changes in activity, an internal, essential background for its development. The readiness to innovate is shown as a result of a complex newly formed structure of the personality, its musical and creative activity. The scientific novelty of the research is to identify common mechanisms of apperception and adaptation in the creation of innovative work of an expert-musician. The source of creative discovery and accomplishment for the expert-musician is the meaning of the associated programmability in the musical works and awareness of the great importance of the formal musical text. Conclusions. Individual consciousness with openness to master standards and typologies as well as to “adaptation” to the impressions and achievements of being is proved to be the prerequisites for the appearance of the innovations in the professional activity of the musician-artist, the teacher. The individual consciousness of the creative worker is drawn from the mechanisms of trope-metaphorization which determine not only the meaning structure of the image-composition but appear both in material products of work and in the principles of thinking during the process of a professional cohort reproduction, i.e. in educational institutions.

*Keywords:* professional specificity of the musician; innovative thinking; musical professionalism; renaissance dialogue; subject matter of the expert-musician activity

**Introduction**

The actuality of the research is determined by musical practice where the mental and psychological mobility of the individual under the influence of permanently changing social environment becomes the key to professional endurance and the true ability to think and act creatively. Art specificity in artistic activities, by its nature, is based on thinking mechanism where the *readiness for new creative actions* has been embedded.

Methodology of the research is the principle of analysis and synthesis, which allowed to determine the specifics of innovative thinking in musical professionalism based on the developments of creative psychology, mentioned in the research works of L. Vygotskii (2019), G. Gegel (1958), O. Losieva, and also in works of A. Petrovskii (2007), M. Klarin, A. Pryhozhyn, G. Shchedrovitckii (2005) and other researchers, who perceived the second half – the end of the 20<sup>th</sup> century as a time for global innovations in all spheres of public and individual life. Comparative, historical, psychological-oriented approaches and art style comparative method took the lead in the study.

The thinking mechanism where the *readiness for new creative actions* has been embedded is examined in a large number of monographs devoted to the characteristics of such creative personalities as W. Mozart, L. Beethoven, F. Chopin, G. Verdi, P. Tchaikovsky, S. Prokofiev and other composers whose greatness is determined with the innovative approach to creative expression.

Works of A. Alshvang (1977), V. Toporov (1988), L. Shevchenko (2000) and others are based on the understanding of creativity as a thinking key factor of professional activity updating. Thus, L. Shevchenko (2000) defines the concept, components, and varieties of readiness for professional activity of the future music teacher, proposes approaches to its achievement. But this aspect of their creative self-affirmation, which

is decisive for the recognition of the historical contribution of creative personalities, was not evaluated separately in scientific-psychological, didactic-sociological manner, and this captures the mechanics of the artist's creative discovery. Moreover, the indicated innovative construction of creative activity is distinguished by the level of self-expression of genius, while the indicated ability is an integral part of creative and professional self-expression of a wide range of specialists.

The scientific novelty of the research lies in the detection of the general activity mechanisms of apperception and adaptation in the creation of innovative work of an expert-musician who considers the meaning of the associated programmability of the musical works and awareness of the great importance of the formal musical text, from the point of view of the Renaissance Dialogues, as a boundless source of creativity and achievement.

### **The purpose of the article**

The purpose of the article is to highlight the readiness to innovate as a special case within the complex new formation in the structure of personality, that is the readiness for musical and creative activity as a whole.

### **Presentation of the main material**

The concept of "innovation" can be described as the musician's internal and external focus on the development, improvement and transformation of his activities.

In the view of the content of this notion, indicators of readiness for such activity are expressed in the musician's readiness for innovation in professional activity and are determined by a number of positions. This is, first of all, stable new formation in the structure of the musician personality which manifests itself in the direction of his actions for the continuous improvement, optimization and restoration of professional activity, realized in teaching, development, and education both personal and for students. This is also the ability to critically evaluate the efficiency of the actions and make change flexibly depending on the circumstances of a particular creative situation, the ability of the subject in process to achieve its goals in the music sphere, to acquire information on laws and legitimacy, technology and methods for optimization of artistic, creative and pedagogical process, as to the means of improving this kind of activity in response to the needs and opportunities of self-development of artist's creative personality and his students. First of all, let us highlight the emotionally positive attitude to the problems of the musician's personality, the confidence in the possibility of overcoming the existing problems by means of flexibly organized creative and productive activity. Therefore, there is a need to analyse the sources of appearance in the musician readiness to innovate, as well as to consider the mechanism of development of activity as such, because the emergence of innovations in the professional sphere of the expert-musician is regularities inherent in the development of any activity, especially artistic.

The studies of L. Vygotskii (2019), works of A. Petrovskii (2007), G. Shchedrovitckii (2005) and others examine essential signs of thinking in general, certain manifestations of which are the basis of the innovative act. Describing innovations in the socio-philosophical aspect, these scientists consider them as a special type of study, which has fundamental approaches to the problem of professional excellence of the subject of creativity.

Considering the fact that activity is regulated by psychic guidelines of apperception, in other words, produced by subjective (individual or collective) experience of thinking stereotypes of reaction on external impacts, we must be aware of the adaptation process of the latter to those of the subject, and therefore its readiness to flexibly reconcile the known standards with different ones. The adaptation mechanism involves the acquisition of the unknown, making the biological and psychological precondition for the innovative production of the subject of activity.

The indicated side of mental operations coincides with the mechanisms of trope-metaphorization in the artistic and creative activity outputs, where the unity subject – object creates the axiomatic background for creative operations in general. The detailed description of the mechanism of artistic generalization can be found in the famous book by L. Vygotskii (2019), for whom the "imposition" of opposing vectors of the plot and the content of formative factors fix the basic positions of understanding of art expressiveness and the ability of the artist to create images of meaning. Musical and musical didactic projection of this approach – awareness of the harmony of the contradictions of the meaning of the thematic layer of "musical language" and the symbolism of the architectonic structures of the musical form, respectively, in the performance – programmatic associations of composer text and high expressiveness of the technology of singing.

This metaphorical underpinning of artistic-figurative decisions has certain intersections with scientific and creative mechanisms, which is fixed in the notion of Renaissance “Dialogue” (Borev, 1988, pp. 195-198), it has implications for the method of analogy as a way of encouraging creative search (without being a means of proof) to an etymological approach that, at certain stages of the positivist absolutization of the experiment, was not considered scientific due to its intrinsic relation to the analogous operations. These cogitative and denominational-related typologies as a stimulus of creative work were well realized by the organizers and activists of the first conservatories, who provided the basis of music education and the system of professional musical thinking in general.

Thorough studying (from 7 to 15 years) of philosophy, Theology, four languages and, etc., simultaneously with the extensive mastering of music theory and practice (Barbier, pp. 40-42) ensured interaction between scientific-creative and artistic-poetic decisions in the activities of the expert-musician as essentially similar fields of activity. Moreover, the mentioned interactions ensured flexible combinations of sacred – profane, scientific – creative and artistic, which today are considered to be the top of creative achievements in both scientific and creative spheres.

In further development of concepts of activities, some authors rejected the term “labour activities”, operating the notion subject activities, which they considered more appropriate. This approach is fully accepted by musicians and representatives from the world of art in general, since the history of mankind has shown that specifically human nature of activity display is provided by ritual and ceremonial activity. From the point of view of the later epochs, the primitive man did not do and could not do the labour efforts, because the religious orientation of actions was initial and pivotal for the primitive man, and that was expressed in the “excess” (by the measurements of civilizational interpretations) focusing on rituals and ceremonies (Toporov, 1988, p. 44). Such a reminder of the historical rounds of human cultural formation gives arguments for the importance of understanding activity as subject-oriented where the subject is the epochal “spirit of the era”, according to Gegel (1958, p. 94-156), – a thinking type of religious activity.

The indicated principle was somewhat paradoxically reflected in the initial requirement for “entrants” of the Italian conservatories of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries: the applicant should be baptized (Barbier, 2006, p. 38). And if the adherents of “progress” saw in this demand “church oppression” of mental attitudes of future students, then, from the standpoint of today’s distrust of “progressives” to the linear-historical approaches, we emphasize the cultural-creative impulse of this demand, since the completeness of the ideal abstraction of music and the real complexity of learning in the first conservatories could not have been mastered by the students, unless the energy of religious passion and trust in the Higher Perfection of Being had been involved. After all, for the believer, the most complex efforts of mental and physical nature are directed to the transformation of reality according to the divinely embedded ability of an angel in man (Martynov, 2000, p. 36). Atheist philosophers of Western Europe of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries introduced a nondenominational aspect into this formula, replacing the goal of actual transformation of reality with a rationally and logically conscious “benefit to man”, eventually identified with material and consumer support. Such goal left no place for music as high art. That is what we are witnessing at the post-industrial and post-cultural crossroads of civilization today.

As a result, the idea of the activity led to its understanding as a special human form of active attitude to the world, a characteristic feature of which is the unlimited ability of the subject of activity to view and improve already known and used programs, ways of interacting with the world. It turns out that the active connection of a man with the natural environment is not a simple act of subordination to his goals, but the direction of these goals to the natural essence. However, this already sounds almost utopian, since the human’s cultural artificiality so rationally directed to “nature” activity would be strongly corrected by born stereotypes.

Therefore, development is not ensured by the use of public (social) experience. It permits the extension, deepening of this experience, its transition from a productive and substantive form of existence to a perfect activity. Defining social experience in activity and defining it in one’s own means and results is a mechanism for the person to develop as a subject. It is symptomatic that in a production where the product-sharing process implies a reproduction of a previously set and realized goal, philosophers do not find purposefulness as a free expression of the subject: “...the fact that a person acts reasonably, with the knowledge of the case, does not change anything in this matter”. Further: “In a consumption-oriented work, a person, therefore, does not act as a purposefully active subject. The goal itself is not a point of purpose here, but, on the contrary, the direction to boundaries which are external to this process - the external ones because the means of the Goal realization, by definition, cannot be represented in the Purpose process itself” (Shevchenko, 2000, c. 36-42).



According to this statement, an objective start in an activity finds its expression in the characteristics of its substantive content, which captures the transformative or created qualities of Reality. It is also the result or product of this transformation that provides social content for the activity. Finally, the substantive content of the activity is perceived by means of achieving results that materialize the transformation process itself. The subjective beginning finds its consistent expression in the actual forms of the realization of the objective content of the activity. Regarding its belonging to the subject of activity, it is defined by the originality, uniqueness of its psychic abilities, personal preferences and individual life experience.

It is the connection between objective and subjective that gives to the activity the features of the generalized and the individual is the source of contradictions that affect its development. However, the development of the activity, the choice of the way to eliminate the contradiction between objective and subjective is determined by the subject. It is the subject that decides whether to obey the requirements of the objective in full, which will result in the preservation and reproduction of already known patterns of activity, or affirm its own vision of the object and ways of its transformation, thus creating a unique pattern of activity.

It is important that either in the first case or in the second case, the regulator of the subject's activity is its consciousness. It is in the subject's mind that the objective properties of the object and the requirements of the activity are agreed with the actual capabilities and interests of the individual. Trying to find out the ideal plan of activity in its mind, the subject sets general orientation, mobilizes the mental processes either to satisfy the objective requirements of the activity (i.e. maintain its stability) or to overcome them (i.e. bringing it into a state of instability, development).

In any case, consciousness plays the role of a system-forming factor that coordinates all levels of ensuring activity into one and determines the general nature of the interaction of its elements. It is the consciousness that determines the changes in activity and is the internal, essential prerequisite for the development. Specification of the above considerations in the context of the professional activity of an expert-musician gives grounds to say that development, improvement of this activity depends on the peculiarities of overcoming by the creative personality of the contradiction between its objective and subjective beginning.

The objective manifests itself in transformative or created qualities of the creative process, its participants that are fixed in the subject matter of the professional activity of the expert-musician. These are also the results that give social content to his professional music and creative activities. The objective beginning is in the way these results are achieved, how the musician sees the result of his activity being specifically materialized. The subjective manifests itself in the way the personality comes to this result: will the personality change itself, the developed scheme of activity as to the specifics of the situation, which is influenced by the individual's environment, or the changes will be in the latter, for it to correspond with the existing schemes, programs of music and creative activity.

It is obvious that the decision of the expert-musician will depend on: whether his musical and creative activity will be carried out within the reproduction of already known samples of this activity or will be changed, improved by the creation of new samples, i.e. through innovations. The creative individual, the openness of his consciousness to perception and the creation of something new will determine the choice.

External – objective – prerequisites for innovation are conditioned by the reality of processes of being, in which development as such determines the transformation of activity into a professional and specialized act. And this transformation is carried out in two dimensions: as a simple scheme of autonomously and independently formed levels of organization of this activity, or as a complex contradictory transformation of simple and general forms into more complex and specific ones (Shevchenko, 2000, pp. 24-32).

The very fact of the emergence of activity as a social form of manifestation of human activity determines the further direction of its qualitative changes. Labour is considered to be among these first qualitative changes in the path of socialization. Not only the worker himself, but also by those who will use, consume the products of labour, set the object of labour and its goals. The will of the subject of activity in the labour is reflected in the way he creates the desired product, in the technology of its production. Thanks to this, the subject retains the possibility of developing its personality. The social resists the individual, but does not absorb it.

The laws of labour development are known to have caused not only its division into separate spheres of production, but also into separate technological operations. Labour specialization increases its efficiency. However, the individual will of the subject to choose how to produce a particular product is completely absorbed by the actions of other subjects in the technological chain. Standardization as a manufactured product becomes a condition for its mass reproduction and at the same time regimentation of the individual manifestations of the subjects of labour by the averaged capabilities of the collective subject.

From the moment when the technology of product manufacturing as if being removed from the process of labour and becomes a commodity itself, in other words a special product of social value, specific forms of labour are formulated qualitatively and removed in their existence from one another by the functions of the profession.

All this is related to labour-production, that is, labour directly intended for everyday consumption, the products of which satisfy the material needs of the people. In a cultural sphere where ritual and self-sufficient creativity have no material result but demonstrate the ideal values of the energetic uplift of the participants in the action, the transformed quality is the state of thinking of the latter. In addition, professional differentiations do not compose the core entities that hold the social foundations of civilized society.

It is the profession, the brainchild of civilization, which integrates a large number of people, defining their similarity in views, assessments, norms of behaviour and activity, absorbing individual existence in a social way of being. Being included in the system of social production and the corresponding social relations, the profession forms in them an independent structure, which becomes the object of purposeful regulation on the part of society and its state levers. Society oversees the results of specialized work activity, but also ensures its standardization and regulation in the development of quality, creating special institutions for the implementation of professional activity and the reproduction of its performers. Yet, even in the purely production and reproduction sphere, there is a *reproduction of experience* that transfers this kind of activity from a material plan to an ideal one.

By itself, the richness of the products of human labour and the variety of technologies it creates necessitate the unification of their content and the presentation of diverse individual experiences in a synthesized and general form – in the form of *knowledge*. The important fact is that knowledge, ideally defined in the process of creating the desired product in contrast to the direct individual experience of its production, can be broadcasted, i.e. transmitted and distributed in space and time. It can be supplemented, changed in its content, more and more enriched by individual experience and filled with social content of the latter. In this form, knowledge itself becomes the object of appropriation. It offers the possibility to master the technology of labour faster, without unnecessary mistakes, to incorporate the experience of other people into the mastered content.

Ideal objects of knowledge of production and production-reproductive processes are combined with their nonmaterial certainty, allowing various forms of interaction and diffusion, feeding production-reproductive actions with a commitment to the High and introducing into the ritual ceremony the existence vanity of material acquisition. A special activity layer of knowledge production has emerged, which means “redemption” of the ideal achievement as a “mutant” of ideality within the production totalitarianism of the consumption society.

The production of knowledge and the need to preserve transferring from generation to generation is the social need the satisfaction of which has led to the fact that creative, musically-creative work took its specific social function. The ability to produce the merchandize of high social importance, allowing to accelerate the development of certain types of labour, to improve the technology of its detection, creative, pedagogical activities themselves have long remained an art. Its technologies were not reproduced massively and retained the features of uniqueness not capable of being repeated.

Piano production in Ukraine (when it comes to the close interaction of materially-productive and artistically-creative processes in today’s society) is aimed at being professionally trained in particular it is the readiness to adapt the new conditions of creative being. This reflects certain trends of planetary level, the most painful of which is the categorical decrease in the demand for solo-piano concerts, solo concerts which constituted the attributes of pianist’s self-affirmation several decades before.

In modern conditions, not programmatically designed list of performed works, but the “project”, thematically and literarily formulated, decide the fate of the pianists’ admission to the philharmonic stage – for example, “Bach – reboot” performed by O. Botvinov of Bach’s “Goldberg Variations” in counterpoint percussion of Turkish jazz player. Excessive breadth of the piano repertoire does not negate the need for such virtuosos as M. Pletnev’s, M. Arherikh and others to make author’s translations of well-known symphonic, ballet, opera works for piano (for two pianos), actually restoring the tradition of transcriptions of the XIX century only in some clarity of the “authentic” compositional readings of the source text.

Postavangard in the world and in Ukraine has inspired musicians to erase professional demarcations, stimulating concerts-compositions, concerts-stories, concerts with an active video row and with the elements of dialogue with listeners. This is especially true to performances with improvisations, where “pianistic” Odessa recently stood out in the performances of Y. Kuznetsov, S. Terentiev. The pedagogical section is exposed in the specializations of outputs for children’s, youth and “traditional” philharmonic audiences, each of which deserves both its repertoire choice, and a special expressive vigour of presentation of compositions, improvisations and non-musical components of concert communication.

### Conclusions

Thus, the mechanism of artistic thinking inspires the expert-musician and the teacher to search actively and produce new models of the creative and pedagogical activity, to choose the most effective ones. How this willingness is realized and will it be embodied in the creative product as a whole depends on the individual intentions and external social circumstances. They determine how and in which way the expert-musician, as a subject of professional activity, would be able to fulfil his or her individual capabilities and needs for self-determination. The presence of the latter, combined with the accumulated experience, according to the law of Renaissance Dialogues, leads the specialist to an active search, the result of which is an innovative specific of creative discovery.

The individual consciousness should be considered as the prerequisite for the emergence of the innovations in the professional activity of the musician-artist, teacher marked by the virtue of openness to master the norms and typologies and to overcome them for the sake of “adaptation” to the impressions and achievements of being. The individual consciousness of the creative worker is drawn from the mechanisms of the trope-metaphorization which determine not only the meaning-structure of the image-composition as embedded in the language in the material dimensions of the product of labour, but also the principles of thinking in the process of professional cohort reproduction, i.e. in pedagogical institutions.

### References

- Alshvang, A.A. (1977). *Liudvig van Betkhoven : ocherk zhizni i tvorchestva [Ludwig van Beethoven: an essay on Life and Oeuvre]*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Barbier, P. (2006). *Istoriia kastratov [Castratos' history]*. (E. Rabinovich, Trans.). St. Petersburg: Izdatelstvo Ivana Limbakha [in Russian].
- Borev, Iu.B. (1988). *Estetika [Aesthetics]* (4th ed.). Moscow: Politizdat [in Russian].
- Gegel, G. (1958). *Sochineniia [Writings]* (P.S. Popova, Trans., Vol. 14, Pt. 3). Moscow: Izdatelstvo sotcialno-ekonomicheskoi literatury [in Russian].
- Martynov, V.I. (2000). *Kultura, ikonosfera i Bogoslužebnoe penie Moskovskoi Rusi [Culture, Iconosphere and Worship of Moscow Russia]*. Moscow: Progress-Traditciia [in Russian].
- Petrovskii, A.V. (2007). *Psikhologiiia i vremia [Psychology and time]*. Moscow: Piter [in Russian].
- Shevchenko, L.M. (2000). *Formirovanie gotovnosti muzykanta-pedagoga k innovatciiam v professionalnoi deiatelnosti [Formation of the openness of a teacher of music for innovations in professional activity]*. (Candidate's thesis). South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky. Odessa [in Russian].
- Shchedrovitckii, G.P. (2005). *Myshlenie. Ponimanie. Refleksiiia [Thinking. Understanding. Reflection]*. Moscow: Nasledie MMK [in Russian].
- Toporov, V.N. (1988). *O rituale. Vvedenie v problematiku. Arkhaicheskii ritual v folklornykh i ranneliteraturnykh pamiatnikakh [About the ritual. Introduction to the issue. Archaic ritual in folklore and early literary monuments]*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Vygotskii, L.S. (2019). *Psikhologiiia iskusstva [Art psychology]*. Moscow: Eksmo [in Russian].

*The article was received by the editorial office: 07.09.2019*

### СПЕЦИФІКА ІННОВАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ ФАХІВЦЯ В МУЗИЧНОМУ ПРОФЕСІОНАЛІЗМІ

Шевченко Лілія Михайлівна  
Кандидат педагогічних наук, доцент,  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна

Мета статті – виявити художню специфіку артистичної діяльності ґрунтуючись на мисленнєвому механізмі, у якому закладена готовність до нових творчих акцій. Методологічною базою дослідження є принципи аналізу й синтезу, які дали змогу визначити специфіку інноваційного мислення в музичному професіоналізмі на основі розробок творчої психології. Також застосовано порівняльний, історичний, психологічно-установочний підходи та метод мистецтвознавчої стильової компаративістики. У статті розглядаються поняття «інновація»

у професійній діяльності музиканта-фахівця й педагога, а також механізм художнього мислення та специфіка артистичної діяльності, що ґрунтується на мисленневому механізмі, у якому закладена готовність до новаторських акцій. Стверджується, що свідомість виконує роль системоутворюючого фактора, вона є детермінантою змін у діяльності, внутрішньою, сутнісною передумовою її розвитку. Висвітлюється готовність до інновацій як прояв складного новотвору в структурі особистості, її музично-творчій діяльності. Наукова новизна дослідження полягає у виділенні загальних механізмів аперцепції й адаптації у творенні інноваційного виходу музиканта-фахівця, для якого смислове навантаження асоційованої програмності музичних творів та усвідомлення високої значущості формального музичного тексту є джерелом творчого відкриття і звернення. Висновки. Доведено, що передумовами виникнення інновацій у професійній діяльності музиканта-митця, педагога є його індивідуальна свідомість, для якої властива відкритість і до оволодіння нормативами й типологіями, і до «адаптації» стосовно вражень та здобутків буття. Індивідуальна свідомість творчого працівника черпається в механізмах тропування-метафоризації, що зумовлюють не тільки смисл-структуру образу-твору, який проявляється не лише в матеріальних продуктах праці, але й у принципах мислення в процесі відтворення фахової когорти, тобто в педагогічних закладах.

*Ключові слова:* фахова специфіка музиканта; новаційне мислення; музичний професіоналізм; ренесансна діалогіка; предметний зміст діяльності музиканта-фахівця

**СПЕЦИФИКА  
ИННОВАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ  
СПЕЦИАЛИСТА В МУЗЫКАЛЬНОМ  
ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ**

Шевченко Лилия Михайловна  
*Кандидат педагогических наук, доцент,  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина*

Цель статьи – выявить художественную специфику артистической деятельности на основе мыслительного механизма, в котором заложена готовность к новым творческим акциям. Методологической базой исследования являются принципы анализа и синтеза, которые позволили определить специфику инновационного мышления в музыкальном профессионализме на основе разработок творческой психологии. Также применены сравнительный, исторический, психолого-установочный подходы и метод искусствоведческой стилиевой компаративистики. Рассматриваются понятия «инновация» в профессиональной деятельности музыканта-специалиста и педагога, а также механизм художественного мышления и специфика артистической деятельности, основанная на мыслительном механизме, в котором заложена готовность к новым творческим акциям. Утверждается, что сознание выполняет роль системообразующего фактора, детерминантой изменений в деятельности, внутренней, сущностной предпосылкой ее развития. Освещается готовность к инновациям как проявление сложного новообразования в структуре личности, ее музыкально-творческой деятельности. Научная новизна исследования заключается в выделении общих механизмов аперцепции и адаптации в создании инновационного выхода музыканта-специалиста, для которого смысловая нагрузка ассоциированной программности музыкальных произведений и осознание высокого значения формального музыкального текста являются источником творческого открытия и свершения. Выводы. Доказано, что предпосылками возникновения инноваций в профессиональной деятельности музыканта-художника, педагога является его индивидуальное сознание, которому присуща открытость как к овладению нормативами и типологией, так и к «адаптации» касательно впечатлений и достижений бытия. Индивидуальное сознание творческого работника черпается в механизмах тропирования-метафоризации, обуславливающих не только смысл-структуру образа-произведения, который проявляется в материальных продуктах труда и в принципах мышления в процессе воспроизведения специальной когорты, то есть в педагогических заведениях.

*Ключевые слова:* профессиональная специфика музыканта; новаторское мышление; музыкальный профессионализм; ренесансная диалогіка; предметное содержание деятельности музыканта-специалиста



DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188677

УДК 78.088:780.614.13

**TECHNOLOGICAL ASPECTS  
OF THE TRANSCRIPTION  
OF MUSICAL COMPOSITIONS  
FOR BANDURA**

Taras Yanytskyi

*Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,**ORCID: 0000-0003-3320-4088,**e-mail: yanitskiy@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Yevhen Konovalets Str., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to specify the approach to the interpretation of the expressive means, analyze and classify instrumental, instrumental and vocal compositions, provide recommendations on genre and style features of musical composition in the terms of contemporary instrumental transcription. The research methodology. The application of structural method as to the technological process of bandura transcription revealed expressive means which determined the quality of the process of transcription. The scientific novelty of the article is the development and systematization of the theoretical bases of transcription for bandura; the author defines the stages of work with musical material in the process of the bandura transcription and proposes his own articulations and techniques of sound producing in the transcription process. Conclusions. The understanding of the features of musical expressiveness and their implementation with the help of the instrument is the key element for the bandura transcription process. The person who is performing the transcription, first of all, should familiarize himself with the chosen composition, play it, or listen to the recording or concert performance, recreate the original work in a new instrumental context in his imagination taking into account the timbre similarity of the sounding of the instrument. Interpenetration of different types of tunes is realized by the creative application of articulation. The main articulations are a pluck of fingertips, a pluck of a fingernail, a combined pluck, stroke and a pluck stroke. Dynamic andagogical accent, dynamic evenness of sound, various articulation techniques and performance dynamics depend on using of these techniques. Sometimes a piece of music requires significant changes to be adapted for bandura as close as possible.

*Keywords:* bandura performance; sound producing; technique; stroke; pluck; art of performance; transcription-translation

### Introduction

Modernization of the bandura with regard to its design and performance techniques is an interesting and important factor in the history of instrument development. The paper presents author's inventions in sound producing with the help of which new timbre characteristics were discovered and conditions for more convenient performance were created. Nowadays, in transcriptions of musical compositions for bandura the following techniques are used: expansion or narrowing of the texture, register permutation of individual constructions (registration), adding certain tones of the chord and other elements to the texture (high dynamics of the composition, intense sound), replacing of the tones of the chord and separate sounds; fragmentation and enlargement, omissions, shortening and change of rhythmic patterns of secondary elements of the texture; change in the duration of chords or individual sounds, interpretation and reorganization of a piano texture with its adaptation to the specific nature of the bandura, translation or reorganization of piano passages and cadences, different interpretation of articulations. The different interpretation of articulations is exactly the key factor in the process of musical compositions transcription. In this context, the author proposes his system of articulations, which is theoretically based and successfully tested in practice.

The scientific novelty of the paper is the development and systematization of the theoretical bases of transcription for bandura. At the author defines the stages of work with musical material in the process of bandura transcription and proposes his own articulations and techniques of sound producing in the transcription process.

Performers and educators have made a significant contribution to the development of bandura transcription: H. Khotkevych, V. Yemets, S. Bashtan, L. Kokhanska, L. Posikira, V. Herasymenko, P. Chukhrai, V. Dutchak, T. Yanytskyi, I. Dmytruk, D. Pshenychnyi, S. Ovcharova, L. Mandziuk, L. Duda, O. Nikolenko, N. Khmel, and others. The works of these authors reveal the genre and style, technological and performing aspects of transcriptions for bandura. Thus, I. Dmytruk (2005) considers the sound possibilities of the instrument in the

interaction with the genre aspect of bandura transcriptions. Noting that the instrument is able to reproduce the sounds akin to harps, guitars, lutes, mandolins, etc., the researcher emphasizes the priority of certain genres in the compilation of the repertoire of transcriptions.

Main characteristics of transcriptions for the bandura of composers and performers from abroad are addressed in V. Dutchak's work "The Bandura art of Ukrainians abroad of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries" (2014). The researcher points out that transcriptions in solo work are less frequent but cover mainly technically bright or timbre-rich examples.

### The purpose of the article

The purpose of the article is to specify the approaches to the interpretation of the expressive means, analyze and classify the transcription of instrumental, instrumental and vocal compositions, provide recommendations on genre and style features of musical composition in the terms of contemporary instrumental transcriptions and outline the main stages in the process of transcription of musical compositions for bandura, to identify and arrange the main articulation techniques used in bandura performance.

### Presentation of the main material

Analyzing and organizing the methods of the bandura sound producing, first of all it should be noted that the bandura belongs to the group of plucked instruments where sound is performed with a help of a pluck. In the practice of the contemporary bandurist, the pluck is the main technique for sound producing and can be classified into following groups: a pluck of fingertips, a pluck of a fingernail, a combined pluck, a stroke (Bashtan & Omelchenko, 1984).

In the process of applying of these methods of sound producing, each of them produces a corresponding timbre-rich sound. Thus, when using the fingertips (due to the larger contact area of the finger with the string and the smaller amplitude of vibrations) the sound has soft and "velvet" tone. Since when using this method the playing in terms of time gets slower, it is advisable to apply it in cantilenas or in moderate tempo compositions. In the sound reproducing with a help of a fingernail, the finger contact area with the string becomes smaller: there is shorter amplitude of oscillations of the string, high overtones are formed and the sound becomes somewhat sharp, "transparent" and similar to harpsichord.

**The combined technique** – from the fingertip to the fingernail – is the most common technique in the contemporary performing practice. A pluck of the fingertip in combination with the fingernail – combined – makes a sound that also combines sounds produced by pluck and by fingernail that can be conditionally qualified as synthesis. H. Khotkevych, who knew well the special feature of the bandura sound, in his work "Manual: Playing the Bandura" validated this method of sound producing. It is easy to use and is not as separating as in fingertip or fingernail contact. It gives the possibility to produce a sound of various intensity (juiciness) and size without being limited by tempo (Khotkevych, 2004).

In the performance practice these methods of sound producing are widely used in a complex. Thus, fingertip technique is used in the cantilever to achieve the corresponding tone colour and mainly combined technique – in the masterly parts.

In **stroke** technique both hands are used. According to the definition of S. Bashtan and A. Omelchenko (1984), at the moment of stroke the almost straightened finger hits the string, then slides from the fingertip to the nail and falls to the next string. Combined and nail stroke techniques, which are different in the way of contact with the string, are used in practice. At the moment of the combined stroke, the contact with the string is as follows: the performer puts his fingertips on the string and slipping on the fingernail completes the release of the string, falling on the next string. The fingernail contact ends the sound of the string in the same way.

Characterizing the bandura's scale, it should be noted that it is not uniform both vertically and horizontally in its timbre and duration. In places where the tone row is increasing every time, more force must be used to overcome the resistance of more stretched strings to achieve the same intensity of sound for the entire tone row. However, strings with higher level of sound have less dynamic capabilities. The timbre, dynamics and duration of the bandura's sound depend on the method and place of contact. Using a variety of timbre capabilities, depending on the task, the necessary nuances can be achieved.

H. Taranov in his work "Score reading course" (1939) states that the movement of microelements is an integral component of the metro-rhythm of the integrally whole macrostructure as a reflection of the metro-rhythmic pulse of the performed work on a small scale. The researcher names such movement as "**directive**".

Awareness of the idea of directive movement contributes to the performer's successful solution of the problem of keeping a smooth melodic line, as well as the desire to fully merge of rhythmic accuracy with the articulation form of presentation.

The ability to listen to and play the directive movement is one of the indicators of the bandura player's skill. The fluency of the fingers as a beat process originates from the active contact of the bandurist's fingers with the strings, which is marked not only by the force of the touching-grasping movements, but also by the articulation and rhythmic action. The development and formation of bandura playing technique depends on the shape and nature of the movements and the dynamics. The combination of controlled articulation of the fingers with the dynamics of the sound contributes to the rhythmic organization of the reproduction of the tempo-moving melodic line; a combination of articulation certainty and rhythmic accuracy is required in small-scale fast flowing rhythmic units.

To reveal the artistic idea of the composer, emphasis is one of the important tools in the performer's translation arsenal. The mentioned tools are: dynamic, textural, harmonic, timbre, intonational and rhythmic.

**“Dynamic accentuation”** (accent, *sforzando*, *filare la voce*) on the bandura is achieved by the coordinated psychomotor action of the performer – direct finger contact with the string» (Bashtan & Omelchenko, 1984).

**The accent** is characterized by emphasizing of one tone from a number of other sounds, which is realized by the bigger impact on the string at the time of attack.

“A “sliding” attack when the accentuated start of a sound is superimposed on the gradual attenuation of a previous duration, is the most consistent with the nature of the bandura sound” (Bashtan & Omelchenko, 1984).

As an expressive mean accentuation broadens the boundaries of dynamics, enriching the possibilities for interpretation in a dynamic aspect.

**Agogic accentuation** is based on the individual manner of composition interpretation, necessary techniques are applied in each case, such as: ensuring the fullness of sound against the background of a chord texture, a certain flexibility of rhythm movement, individual sounds emphasizing, taking into account the intonational nature of music.

Transcribing works from other instruments into bandura, it should be considered that the use of the chord-construction, as a form of agogic accentuation, in violin literature, in particular in melody, is appropriate to ensure a full sound.

**Dynamic evenness of sound** through its duration, amplification (*crescendo*) of sustained sound due to the specific nature of the bandura sound is impossible.

**Tremolo technique** of both single and double notes and chords is used as a kind of dynamic accent.

**Tremolo** of single and double notes is used for continuation of the sound, because the sound attenuation is a characteristic of the bandura and it cannot be changed. In many cases in transcription of the violin compositions for the bandura, there is a need to prolongate the sound and that is why *tremolo* is used.

**Chord tremolando** is used mainly in lyrico-epic works – figurative fragments of the text and purely psychological (emotions, sorrows, heroic style, etc.).

The accent sounds may be different (soft or hard) depending on the interpretation of the piece.

A soft-attack technique is used to achieve smooth and flowing sound of bandura – to reproduce the appropriate nature of the sound.

Hard accent contributes to the clear rhythm, technical perfection and brightness of the playing passage as well as the placement of logically significant points of the dynamic melody.

As in many instrumental and vocal pieces of music, *sforzando* (*sf*) is used as an articulation for the same purpose – to suddenly intensify the sound as a means for sound contrast.

**Articulation technique.** In the description of the bandurist's articulation technique and the numerous terminology there is the technological system of the button accordion's technique developed in the following works by M. Davydov: “Theoretical basis of formation of the button accordion player's performing skill” (1997); “Theoretical basis of the arrangement of instrumental works for button accordion” (1977); “Performing skills of button accordion player (accordionist)” (1998). This technique has been reinterpreted considering the characteristic features of the sound and sound producing on the bandura.

While the articulation technique for instruments such as piano, guitar, violin, button accordion, etc., is arranged enough, the bandura articulation requires some adaptation in regard to the distinctive features of its practical performance. For example, a form of musical articulation *staccato* on the piano, the violin, the button accordion and other instruments is performed in one movement, while the same mark on the bandura is performed by double movement of one or more fingers to end the sound.

All articulation techniques can be conditionally divided into those performed with different levels of sound separation and connection (*legato*, *legatissimo*, *non legato*, *staccato*, *staccatissimo*) and those with different nature of initial sound production – attack (*détaché*, *marcato*, *sforzando*, *portamento*, *portato*).

The performance of each of these forms of articulation depends on a particular type of sound attack in combination with articulatory, dynamic and timbre means of the bandura sound producing. For example, *legato* technique on *piano* is performed using soft sound attack, and the same articulation on *forte* requires hard attack, indicating the difference of the shades during the sound realization of this mark. Articulation's shades, their large number in real performance are based on the use of various timbre, articulatory and rhythmic means that can be performed on the bandura.

The above mentioned articulation technique is used in the bandura performance not in the sense of the direct transcription of their properties, as it occurs in the piano, the violin, the guitar, the button accordion and other practices, but as a definition of the nature of expressive means in the new timbre environment.

A characteristic feature of the bandura sound is when the previous tones step on the next tones at the time of their playing. And this differs the bandura from the sounding of other musical instruments, where the previous sound is removed at the time of the next one is taken (the piano, the violin, the button accordion, etc.). This characteristic feature of the bandura sound makes articulation technique *legato* the most common one. Therefore, *legato* can be considered as the main articulation technique in the bandura playing.

**Legatissimo** on the bandura is performed with a slightly softer sound attack and in more coherent manner than *legato*. Sound articulation of separate character is not common for bandura technique. For the most instruments *staccato* is achieved by ending the sound producing activity, while in the bandura playing *staccato* is performed, as mentioned above, by additional movement of fingers to stop the sound of the strings.

Wrist *staccato* is used to perform third, sixth, octave and chord. During the absolutely free movements of hands and wrists the playing fingers depending on the dynamics are more or less located on the strings. A pluck is made by push-off movement, the wrist easily moves upwards over the strings and fingertips fall down on the vibrating strings, with one continuous, smooth and directing movement the sound ends.

**Non legato** is characterized by apartness and melodiousness; it can be qualified as a prolonged *staccato*. This form of articulation is used in the compositions for the bandura with energetic, aggressive or melodious, dreamy character.

**Détaché** means a separate, detached sound of tones. On the violin, this form of articulation is performed by a separate bow motion on each note. On the bandura, while performing *détaché*, individual sounds are muffled by the movements of the fingertips pushed off from the vibrating strings.

A form of articulation **marcato** is made with pre-arranged fingertips on strings with active plucked sound reproducing. In the performance of **marcato** within the dynamics of *forte*, *fortissimo* required sound quality is achieved by the clarity of the attack of individual sounds. The same clarity of attack is inherent in the performance of *piano*.

In the bandura performance, **sforzando** when playing *forte* is characterized by different dynamic tones, when playing *piano* – an adequate dynamic tone of sound producing within the specified dynamics.

A form of articulation **Portamento-détaché** is characterized by a soft attack combined with separate sounding in one phrase.

**Portamento-marcato** is characterized by an active attack of sound at the time of sound producing, which is carried out by generally employed method – the pluck, where the finger slides on the string from the fingertip to the nail. The bandura sounding acquires a noble and delicate character.

The characteristic feature of **portamento-staccato** is also (as in *portamento-marcato*) an active sound attack, but more broken and light. The process of sound formation is a way of sliding of the nail with fingertip leant on a string. As a result a clear and easy sound is produced. A light touch of the fingertips ends the sound of the string after the required duration.

Thus, the different forms of articulation used in complex are important means of revealing the artistic value of transcription as well as of the bandura sounding.

As a result, the oscillation of the string, which sounds both within its entire length and within its individual parts, where each of them forms a partial tone – overtone. Based on this specificity of the formation of the overtone, it is appropriate to find out the nature of the formation of the flageolet as one of the constituents of the intonational quality of the bandura sound. Therefore, the second finger (or thumb) of the right hand easily touches the middle of the string and, making the excitation of the string with the second (or third) finger at the time of appearing of the sound, is removed. At the same time, the touch itself, which excites the string, should be light, not overloaded, forming a clean and delicate sound of octave flageolet. Such flageolet is peculiar to the



bandura nature, unlike the violin, the domra, the balalaika, the guitar in which the flageolet is formed on a string pressed to the neck.

**Glissando** on the bandura is performed by gliding from bottom to top or from top to bottom within a certain range of single voice, third and chord texture, and is a typical technical means of connecting and connecting-separated sound producing technique in bandura playing. As a variation of *glissando*, the connecting-separated *glissando* is characterized by the termination of the string sound by the fingertip next to the playing finger. The nature of the sound of such *glissando* is similar to the violin *pizzicato*. The kinds of *glissando* in the bandura playing are diatonic, chromatic on the line of string intersection and mixed – a combination of diatonic and chromatic *glissando*.

The modernization of the bandura in the terms of its design and performance techniques is an interesting and important factor in the history of the instrument development. The author offers his own techniques for sound producing, with the help of which new timbre characteristics are found, as well as conditions for the ease of performance are improved.

The author (Taras Yanytskyi) invented articulation techniques that extend the capabilities for transcription of the musical compositions for the bandura:

The **plucked stroke** in contemporary performance is not characterized by the fixed position of the finger on the string but by the stroke from above to go on with the continuous movement while putting accents on individual sounds through the movement of the wrist. This continuous movement is a sign of directive movement.

**Vibrato** is performed by pressing and releasing of the finger pressed against the string under the lower bridge. The same technique can be applied with the left hand at the top of the string attachment.

**Bass cluster** is the use of the left hand which simultaneously with the right hand beats the bass scale.

**Glissando cluster** – the use of the cluster together with *glissando*.

**Portamento-legato** is characterized by a soft half-tone transition by means of shifting the desired string lever (C-Cis).

**Sordino pizzicato** is performed by muting the string with the palm near the bridge simultaneously with the plucking of the string with the finger closer to its center. At the same time, the left hand performs *glissando* at the top of the bandura behind the neck at the place of string attachment, which adds a distinctive timbre to the bandura sounding.

**Dynamics of performance.** The dynamics of performance embodies the emotional and logical part of the whole system of the sound expressive means. In this sense, the notion of dynamics is an interpretive means of the emotional embodiment of composer's ideas and has a very broad meaning as a *factor of intension*. This factor is manifested not only by volume but also by such qualities as harmonization, tempo rhythm, high intonation, agogic, articulation, thickening or thinning of the texture, richness or one-sidedness of the timbre palette, variety of articulation techniques, etc..

In addition to their specific features, changes in the articulations of *legato*, *détaché*, *marcato*, *sforzando*, *portamento*, *portato*, up or down movement of the tune, harmonic attraction, acceleration of rhythm movement, timbre modifications affect the increase or decrease of the sound intensity, i.e., the level of their intensity. By embracing all the means of technical expressiveness in music, the dynamics becomes the ground, which allows to reveal the composer's conception in various timbre and instrumental conditions. The basis of such creative works as transcription, translation, arrangement is the emotional and semantic validity of the means in the new timbre and instrumental conditions built on dynamic correspondence vertically and horizontally.

## Conclusions

The translator's understanding of the features of musical expressiveness and their implementation with the help of the instrument is the key element for the bandura transcription process. The person who is performing the transcription, first of all, should familiarize himself with the chosen composition, play it, or listen to the recording or concert performance, recreate the original work in a new instrumental context in his imagination taking into account the timbre similarity of the sounding of the instrument, interpenetration of the different types of tunes realized by the creative application of articulation. The main articulations are a pluck of fingertips, a pluck of a fingernail, a combined pluck, stroke and a pluck stroke. Dynamic and agogical accent, dynamic evenness of sound and performance dynamics as a whole depend on using of these techniques. Sometimes a piece of music requires significant changes to be adapted for bandura as close as possible. Due to the improvement of the bandura design (for example, the development of a damper system), further studies on transcriptions of the compositions may concern techniques which have not been yet discovered by performers and composers.

## References

- Bashtan, S., & Omelchenko, A. (1984). *Shkola hry na banduri [Bandura Playing School]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Broyako, N.B. (1997). *Teoretychni aspekty vykonavskoi tekhniky bandurysta [Theoretical aspects of the performance techniques of the bandura player]* [Monograph]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Davydov, M.A. (1977). *Teoretychni osnovy perekladennia instrumentalnykh tvoriv dlia baiana [Theoretical basis of the arrangement of instrumental works for button accordion]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Davydov, M.A. (1997). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baianista [Theoretical basis of formation of the button accordion player's performing skill]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Davydov, M.A. (1998). *Shkola vykonavskoi maisternosti baianista (akordeonista) [Performing skills of button accordion player (accordionist)]*. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy [in Ukrainian].
- Dmytruk, I.I. (2005). *Perekladennia v zhanrovii systemi bandurnoho mystetstva [Arrangement in the genre system of bandura art]*. *Naukovi zbirky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. Lysenka*, 10, 138-146 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukraïnskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia [The Bandura Art of Ukrainians Abroad of the XX – Early XXI Centuries]* [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
- Khmel, N.V. (2018). *Spetsyfika bandurnykh perekladen muzyky baroko: vykonavsko-tekstolohichnyi aspekt [Specificity of Bandura Transcriptions of Baroque Music: Performance-Textual Aspect]*. (PhD Dissertation). Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2004). *Pidruchnyk hry na banduri [Manual: Playing the Bandura]*. Kharkiv: Hlas [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (1982). A Brief Description of the Zinkiv Method of Bandura Playing. *Bandura*, 2-6, 23-26 [in English].
- Mishalow, V. (2019). Problematyka pokhodzhennia shkil i sposobiv hry na banduri [Issues of the origin of schools and techniques of bandura playing]. In *Kobzarsko-lirnytska epichna tradytsiia, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference* (pp. 124-129). Kyiv: The national center of folk culture "Ivan Honchar Museum" [in Ukrainian].
- Pshenychnyi, D.Kh. (1980). *Aranzhuvannia dlia narodnykh instrumentiv [Arrangement for Folk Instruments]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Taranov, G. (1939). *Kurs chteniia partitur [Score reading course]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Yanytskyi, T. (2012). Muzychne myslennia v systemi perekladennia-transkryptsii muzychnykh tvoriv dlia bandury [Musical thinking in the arrangement-transcription of musical works for bandura]. *Music art and culture*, 16, 442-452 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 28.10.2019

### ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ

Яницький Тарас Йосипович  
Заслужений артист України, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна

Мета роботи – з'ясувати підходи до переосмислення виражальних засобів, проаналізувати і класифікувати перекладення інструментальних та інструментально-вокальних творів, запропонувати рекомендації щодо жанрово-стильових особливостей музичних творів в аспекті сучасних інструментальних перекладень. Методологія дослідження. Застосовано структурний метод у технологічному процесі перекладень для бандури, що дав змогу виявити такі виражальні засоби, робота з якими впливає на якість перекладення. Наукова новизна полягає в розробленні та систематизації теоретичних засад перекладення для бандури; визначено поетапність роботи з музичним матеріалом у перекладенні для бандури, запропоновано авторські штрихи та прийоми звуковидобування у процесі перекладення. Висновки. У перекладенні для бандури вирішальну роль відіграє розуміння перекладачем особливостей засобів музичної виразності та їх реалізації за допомогою можливостей інструмента. Перш ніж робити перекладення, транскриптору потрібно ознайомитися з вибраним для перекладення твором, попередньо програвши його, або почути в записі чи в концертному виконанні,

уявно почути твір оригіналу в новому інструментальному середовищі і при цьому враховувати темброву подібність звучання інструмента. Взаємопроникнення різних типів мелодії реалізується творчим застосуванням штрихів. Основними штрихами є щипок пучками пальців, щипок нігтьовий, щипок комбінований, удар, щипковий удар. Від цих способів безпосередньо залежить динамічне та агогічне акцентування, динамічна рівність звука, динаміка виконання в цілому. Іноді твір потребує суттєвих змін для того, щоб бути максимально адаптованим для бандури.

*Ключові слова:* бандурне виконавство; звуковидобування; техніка; удар; щипок; виконавська майстерність; транскрипція-переклад

## ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАНДУРЫ

Яницький Тарас Йосифович  
*Заслужений артист України, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Цель работы – выяснить подходы в переосмыслении выразительных средств, проанализировать и классифицировать переложения инструментальных и инструментально-вокальных произведений, предложить рекомендации по работе с жанрово-стилевыми особенностями музыкальных произведений в аспекте современных инструментальных переложений. Методология исследования. Применен структурный метод в технологическом процессе переложений для бандуры, что позволяет выявить такие выразительные средства, работа с которыми будет влиять на качество переложения. Научная новизна заключается в разработке и систематизации теоретических основ переложений для бандуры; определены поэтапность работы с музыкальным материалом в переложениях для бандуры, а также предложены авторские штрихи и приемы звукоизвлечения в процессе переложения. Выводы. При переложении для бандуры, как и для других инструментов, решающую роль играет понимание переводчиком особенностей средств музыкальной выразительности и их реализации с помощью возможностей инструмента. Прежде чем делать переложение, транскриптору нужно ознакомиться с выбранным для переложения произведением, предварительно проиграв его, или услышать в записи или в концертном исполнении, мысленно услышать произведение оригинала в новой инструментальной среде и при этом учесть тембровое сходство звучания инструмента. Взаимопроникновение различных типов мелодии реализуется творческим применением штрихов. Основными штрихами являются щипок кончиками пальцев, щипок ногтевой, щипок комбинированный, удар, щипковый удар. От этих способов непосредственно зависит динамическое и агогическое акцентирование, динамическая ровность звука, разнообразная штриховая техника, динамика исполнения в целом. Иногда произведение требует существенных изменений для того, чтобы быть максимально адаптированным для бандуры.

*Ключевые слова:* бандурное исполнительство; звукоизвлечение; техника; удар; щипок; исполнительское мастерство; транскрипция-перевод

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188682

УДК 792.01:115.4]:391"19"

**SEMIOLOGICAL TURN  
AS AN INTERPRETANT  
OF FASHION SPACE  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Nataliia Barna

*Doctor of Philosophy, Professor,**ORCID: 0000-0002-5176-0136,**e-mail: Barna2005@ukr.net,**Open International University**of Human Development "Ukraine",**23, Lvivska Str., Kyiv, Ukraine, 03115*

The purpose of the article is to determine the sociocultural determinants of the formation for interpretation systems of fashion activity as a factor in the global problems of our time. The research methodology has used the methods of fashion semiological analysis by R. Barthes and system-semiotic analysis of pop culture, advertising, and fashion by J. Baudrillard. Scientific novelty lies in the linguistic-semiotic interpretation of fashion as a cultural phenomenon. Conclusions. It was found that in the context of theatrical influences fashion has its own figurative feature, which is analysed as a specific discourse. The fashion space of the 20<sup>th</sup> century is the totallogy of scenism, which begins from a theatre wall, a ramp, a proscenium, and ends with an open-air theatre of large stadiums, festivals, and theatrical political battles. The philosophical-aesthetic and cultural dimensions of fashion are associated with the linguistic-semiotic direction of research, with a semiological turn. However, there is still no unambiguous interpretation of this turn. Some call it linguistic-semiotic, others semiological. Sometimes it is said that this turn actually reflected the dichotomy of the transcendental philosophy of Neo-Kantianism and the entire post-Kantian synthesis that arose in the 20<sup>th</sup> century, as well as the philosophy of dialogue. The article presents an analysis of discursive fashion practices of the 20<sup>th</sup> century.

*Keywords:* culture; fashion; semiotics; semiological turn; discourse

**Introduction**

If the transcendental subject of the classics was monistic and carried one ascending "I", that is, consciousness was defined as the unshakable harmony of the universe, then the postmodern dialogism indicates the heterogeneity of culture subject or subjects living by interaction and dialogue. Semiology, to a certain extent, used both paradigms. So, on the one hand, it remains monistic (the phonism of Ferdinand de Saussure, the socio-praxiological dimension of Charles Peirce), and on the other hand, it expresses the problem of the event interpreter, the interpretant, as well as the problem of sign connotations, which sometimes eliminate the monism of the ascending principle. The reference crisis associated with the loss of denotatum, acutely assured already in post-structural reflective tendencies, in particular, in the works of U. Eco and others. The main thing is that the semiological turn, starting from Ferdinand de Saussure, made linguistics the main interpretive scene of the culture in the 20<sup>th</sup> century. The old verification scheme, which can be called creationistic, where God (the real true reality) acted as the creator of the world, who created another reality, is replaced by a "linguistic" theurgist. The Word becomes God. So, according to G. Shpet (1914), the word is the Universe. The word carries in its depths that culture scenism, which subsequently turns into polyscenism.

Scientific novelty. It has been found out that theatrical fashion space of the 20<sup>th</sup> century is the totallogy of scenism, which begins from a theatre wall, a ramp, a proscenium, and ends with an open-air theatre of large stadiums, festivals, and theatrical political battles, the theatre of political purges during totalitarianism, concentration camp theatres. The totalitarian monsters of Stalin Gesamtkunstwerk and the Third Reich will be studied in structuralism as mechanisms for culture homogenization. Philosophical-aesthetic and cultural dimensions of fashion are associated with the linguistic-semiotic direction of research, with a semiological turn. It has been determined that there is still no unambiguous interpretation of this turn: some scholars call it linguistic-semiotic, others call it semiological, and some argue that this turn actually reflected the dichotomy of the transcendental philosophy of Neo-Kantianism and the entire post-Kantian synthesis that arose in the 20<sup>th</sup> century, as well as the philosophy of dialogue.



The problem of the semiotic turn was investigated in the works of R. Barthes, J. Baudrillard, J. Derrida (2000), Iu. Legenkii, Ch. Morris (1983), P. Pavis (1976; 1991), Ch. Peirce (2000), V. Savchuk, A. Usmanova (2007) and others.

In the studies of R. Barthes (1994; 2003), fashion is mainly studied as a system of vestimentary code (clothes code), where the subject, visual and verbal levels are determined. The researcher considers the verbal level, which prompts the creation of certain fashion rhetoric, to be generative. J. Baudrillard (2000) captures the cyclism, temporality, fashion elusiveness, because we are talking only about the fashion of the 20<sup>th</sup> century. Iu. Legenkii (2003) tried to turn the verbal space of fashion rhetoric into a project-model one, where culturally defined modes dominate: garter, drape, placket, monad space. This approach allowed us to turn the rhetorical model of fashion into a formative plane. V. Savchuk (2013) in the context of media populations of the visual space defined ontological, linguistic-semiotic and visual turns. A. Usmanova (2007) noted the visual dominants of modern culture. However, the aesthetic and cultural aspects of cultural matrices formation for fashion interpretation as a semiotic phenomenon are still not well defined.

### **The purpose of the article**

The purpose of the article is to determine the sociocultural determinants of the formation for interpretation systems of fashion activity as a factor in the globalization problems of our time.

The research methodology is represented by the method of fashion semiological analysis by R. Barthes and system-semiotic analysis of popular culture, advertising, fashion by J. Baudrillard, on the basis of which a discursive fashion analysis was carried out.

### **Presentation of the main material**

The sign-discursive continuum becomes an interpretative configuration of communicative, dialogic fashion scenes becomes, which was explicated as part of a semiological turn. The dialogue reflects a certain extent the intentions of the transcendental axiology of the post-Kantian example and the philosophy of dialogue, which to a certain extent tried to turn into semiology or semiotics. And so it happened.

However, it is the formation of sign structures as the basis of interpretation that is interpreted differently. It is believed that the rise of semiology and semiotics as a doctrine of sign systems started at the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries, when scientists such as F. de Saussure and Ch. Peirce were the unknown fringe group of science. And suddenly their ideas fell into the circle of philosophical reflection of transcendentalism and dialogism. There is a synthesis of sign systems and philosophical reflection, which in the end turns into synergic versions of cultural creation, speech acts analysis, etc.

The interpretation of the symbol as a binary system (the unity of the definable and the definitive) becomes fundamental for the emergence of various reflective constructions. Very quickly, theorists rejected an atomistic understanding of the symbol: discourse becomes dominant in French semiology, the language of culture – in the Tartu-Moscow school, and pragmatism – in the American school. There is a variety of theories that correlate with philosophical schools of thought, in particular, the Husserl's phenomenology of G. Shpet (1914), which also has the signs of semiotics.

The dialogue turns into a polylogue: the construction of culture dialogism by M. Bakhtin (1986) – into the construction of the polylogue of J. Kristeva (2004), the dialogics or polylogics of culture by V. Bibler (2014). All schools that are associated with the semiological turn use the methods of structural linguistics, interpretation of culture in the linguistic equivalent, because natural language as a sign system remains a universal interpretant.

The concept of "language" is universalized and takes on the meaning of "language of culture". Culture is interpreted as a complex system that expresses the dynamics of linguistic valencies and is formed as a kind of systemogenesis of symbolic connotative realities that are associated with certain semiotic codes or connotation varieties, starting from sign language, pictographic communication skills, as well as mythological mnemonic schemes originating from ethnic culture, non-verbal communication system and others. The general is the understanding of culture as a text, a certain space, oversaturated with symbolic connotations and appeal to certain concepts that become certain signals to aesthetic, ethical information. The problem of semiotic equivalence of interpretation systems arises.

Understanding the languages of culture as certain codes of information transfer represents the multifunctional nature of human communication as an expression of will, syncretism, syncretism of the generation and

perception of information. This is especially noticeable in the modern media space, where each subject of an information act produces and perceives communicative values as the subject of an information message in one communicative time and space on many communicative scenes. However, the culture semiological interpretation programs are in one way or another focused on the exchange of values, on the development and exchange of places – communicative zones, or scenes of human and media communication. The scene, in this case, becomes the buffer, space where the action and event are identified, and the actants of the stage event who play, and those who perceive the information, form a general syncretic or synthetic act of polyscenism, in which a fashion image appears as self-sufficient cultural integrity.

Theatricality in fashion is an implicit installation of entertainment, symbiotic scenism, which adapts all theatrical innovations. This is demonstrated, in particular, by the work of fashion designers such as J. Galliano, Yamamoto, etc. It is important that literature-centrism, a focus on poetics went through all directions and all movements of cultural practices: cinema, theatre, architecture, design, fashion. Literature and poetry were drawn into the interpretation semiotic panorama of their cultural configurations. One of the semiotically oriented fashion theorists was R. Barthes (1994; 2003).

R. Barthes (1994) writes: “We recall now that in any semiological system, the relation between two elements is postulated: the definable and the definitive. This relation connects objects of a different order, and therefore it is an equivalence rather than equality relation. It should be noted that contrary to the usual understanding of these words, when we simply say that the definable expresses the definitive, in any semiological system there are not two, but three different elements; therefore, what I directly perceive is not a sequence of two elements, but a correlation that unites them. So, there is the definable, the definitive and there is a sign that is the result of the association of the first two elements” (p. 76).

The author subsequently uses the language of phenomenology, to which he was always inclined. In particular, this is observed in the work “Camera Lucida” (Barthes, 1997). The constitutive principle or noem, according to E. Husserl (2013), is defined as stating “it was”, that is, in the photo there always exists post-reality. As we see, Barthes’s semiology is a definite reincarnation of Husserl’s phenomenology in sign connotations. The most important universal of phenomenology, which E. Husserl (2013) defines as intentionality (orientation of consciousness to the objective world), R. Barthes (1994) turns into the idea of “concept”, and only then uses the Husserl’s idea of the “noem”.

G. Deleuze (1997), who in the paper “The Fold: Leibniz and the Baroque”, defined the phenomenon of pli (formation or unity, fold) as a “seamless” connection, flow of continuum substructures, was not far from the phenomenological interpretation of cultural creation. The researcher considers the new communicative scene as an imperative of the multiplicity of shaping possibilities, a new matrix of thousands of “plateau”, thousands of possibilities to be different in the context of the new continuum paradigm of space transformation. Deconstruction is eliminated and converted into pli or into formation. As it is known, these ideas were borrowed by architects and designers.

R. Barthes (1994) defines myth as the “thief” of language. What is the essence of the new reflective myth in design, fashion, and advertising? Its essence is that it turns meaning into form, “steals” language. The myth does not steal a language in order to use it as examples or symbols, but in order to naturalize the formed text with its help. At the same time, R. Barthes (1994) uses an interesting term – “theft”. “Theft” is an unexpected possibility of appropriation without value exchange equivocations and value equivalents transformation. This is the myth of miracle, dispersion, when convincing by a miracle, and the result is actually theft of values. You may not use the rude word “theft”, but R. Barthes (1994) uses it very appropriately.

Theatrical interpretation of the sign, discourse was carried out by P. Pavis (1991) and S. Neretina (1996), who study the “theatrology of the sign” and the “pragmatics” of theatrical discourse. P. Pavis (1991) states: “Pragmatics has recently grown so enormously that it has taken the place of semantics and has become one of the dominant branches of semiotics (since the time of Peirce or Morris it has been divided into semantics, syntax and pragmatics). This development was uncontrollable; it took place in different directions and in accordance with different methodologies, so pragmatics becomes, according to the rude but fairly definition of one of the Italian researchers, “linguistic dump” (p. 242).

So, semiotics considers pragmatics as a linguistic phenomenon, as the most abstract function of the protagonist, the producer of event values. The event itself can be a fairy tale, fantasy, comic book, fashion event, communication in various circumstances (with intermediaries, without intermediaries). A fashionable event in the context of various cultural practices is focused on the action definition, the functioning of the discursive mechanism, which is interpreted in the linguistic field of pragmatics as a particular function of discursive cultural practices.

## Conclusions

The stratification of the two systems of semiotic turn (semiological and semiotic) determined the analysis priorities for such concepts as sign, discourse, language, dialogue, dispersion, pragmatics, etc. Structuralist and poststructuralist reflection in the postmodern version produces the concepts of “fold”, “rhizome”, “plateau”, “genetic algorithm”, etc. In fashion reflection, they are learned sporadically and fragmentarily, because theatreology as a synthetic discipline allows you to broaden your horizons of thinking and interpret fashion scenism as semiological phenomenon. The next step of the semiological analysis is to create a specific fashion grammarology.

## Список використаних джерел

- Барт, Р. (1994). *Избранные работы: Семиотика. Поэтика* (Г.К. Косиков, Пер.). Москва: Прогресс.
- Барт, Р. (1997). *Camera lucida* (М. Рыклин, Пер.). Москва: Ad Marginem.
- Барт, Р. (2003). *Система моды. Статьи по семиотике культуры* (С.Н. Зенкина, Пер.). Москва: Издательство имени Сабашниковых.
- Бахтин, М.М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Библер, В.С. (2014). *Михаил Михайлович Бахтин или Поэтика культуры*. Москва: DirectMEDIA.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть* (С.Н. Зенкина, Пер.). Москва: Добросвет.
- Гуссерль, Э. (2013). *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: введение в феноменологическую философию* (Д.В. Кузницына, Пер.). Санкт-Петербург: Наука.
- Делёз, Ж. (1997). *Складка. Лейбниц и барокко*. Москва: Логос.
- Деррида, Ж. (2000). Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. В Г.К. Косиков (Ред.), *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* (с. 407-426). Москва: Прогресс.
- Кристева, Ю. (2004). *Избранные труды: Разрушение поэтики* (Г.К. Косиков, & Б.П. Нарумов, Пер.). Москва: РОССПЭН.
- Легенький, Ю.Г. (2003). *Метаистория костюма*. Киев.
- Моррис, Ч.У. (1983). Основания теории знаков. В Ю.С. Степанов (Ред.), *Семиотика* (с. 63). Москва: Радуга.
- Неретина, С.С. (1996). *Концептуализм Абельяра. Слово и текст в средневековой культуре*. Москва: Гнозис.
- Пави, П. (1991). *Словарь театра* (К. Разлогов, Пер.). Москва: Прогресс.
- Пирс, Ч.С. (2000). *Начала прагматизма* (В.В. Кириющенко, & М.В. Колопотина, Пер.) (Т. 2). Санкт-Петербург.
- Савчук, В. (2013). *Медиафилософия. Приступ реальности*. Санкт-Петербург: Издательство РХГА.
- Усманова, А. (2007, 6 октября). Визуальные исследования как исследовательская парадигма. Взято из <https://web.archive.org/web/20071006101629/http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>.
- Шпет, Г.Г. (1914). *Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы*. Москва: Гермес.
- Pavis, P. (1976). *Problemes de semiologie theatrale*. Montreal: Presses de l'Universite du Quebec.

## References

- Bakhtin, M.M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creative work]*. Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Barthes, R. (1994). *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected works: Semiotics. Poetics]* (G.K. Kosikov, Trans.). Moscow: Progress.
- Barthes, R. (1997). *Camera Lucida* (M. Ryklin, Trans.). Moscow: Ad Marginem [in Russian].
- Barthes, R. (2003). *Sistema mody. Stati po semiotike kultury [Fashion system. Articles on the semiotics of culture]* (S.N. Zenkina, Trans.). Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh.
- Bibler, V.S. (2014). *Mikhail Mikhailovich Bakhtin ili Poetika kultury [Mikhail Mikhaylovich Bakhtin or Poetics of Culture]*. Moscow: DirectMEDIA [in Russian].
- Baudrillard, J. (2000). *Simvolicheskii obmen i smert [Symbolic exchange and death]* (S.N. Zenkina, Trans.). Moscow: Dobrosvet [in Russian].
- Deleuze, G. (1997). *Skladka. Leibnits i barokko [Fold. Leibniz and Baroque]*. Moscow: Logos [in Russian].
- Derrida, J. (2000). Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Structure, sign and play in the discourse of the humanities]. In G.K. Kosikov (Ed.), *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]* (pp. 407-426). Moscow: Progress [in Russian].
- Husserl, E. (2013). *Krizis evropeiskikh nauk i transtscendentalnaia fenomenologiya: vvedenie v fenomenologicheskuiu filosofiiu [The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: an introduction to phenomenological philosophy]* (D.V. Kuznitsyna, Trans.). St. Petersburg: Nauka [in Russian].

- Kristeva, Ju. (2004). *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki [Selected Works: The Destruction of Poetics]* (G.K. Kosikov, & B.P. Narumov, Trans.). Moscow: ROSSPEN [in Russian].
- Legenkii, Iu.G. (2003). *Metaistoriia kostiuna [Metahistory of the costume]*. Kyiv [in Russian].
- Morris, Ch.W. (1983). *Osnovaniia teorii znakov [Writings on the general theory of signs]*. In Iu.S. Stepanov (Ed.), *Semiotika [Semiotics]* (p. 63). Moscow: Raduga [in Russian].
- Neretina, S.S. (1996). *Kontseptualizm Abeliara. Slovo i tekst v srednevekovoi kulture [Abelard Conceptualism. Word and text in medieval culture]*. Moscow: Gnozis.
- Pavis, P. (1976). *Problemes de semiologie theatrale [Problems the semiology theatrical]*. Montreal: Presses de l'Universite du Quebec [in French].
- Pavis, P. (1991). *Slovar teatra [Dictionary of the theatre]* (K. Razlogov, Trans.). Moscow: Progress [in Russian].
- Peirce, Ch.S. (2000). *Nachala pragmatizma [The beginning of pragmatism]* (V.V. Kiriushchenko, & M.V. Kolopotina, Trans.) (Vol. 2). St. Petersburg [in Russian].
- Savchuk, V. (2013). *Mediafilosofia. Pristup realnosti [Media Philosophy. Fit of reality]*. St. Petersburg: Izdatelstvo RKhGA [in Russian].
- Shpet, G.G. (1914). *Iavlenie i smysl. Fenomenologiiia kak osnovnaia nauka i ee problemy [Phenomenon and meaning. Phenomenology as basic science and its problems]*. Moscow: Germes [in Russian].
- Usmanova, A. (2007, October 6). *Vizualnye issledovaniia kak issledovatel'skaia paradigma [Visual research as a research paradigm]*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20071006101629/http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108> [in Russian].

The article was received by the editorial office: 20.11.2019

### СЕМІОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ ЯК ІНТЕРПРЕТАНТА ПРОСТОРУ МОДИ ХХ СТОЛІТТЯ

Барна Наталія Віталіївна  
Доктор філософських наук, професор,  
Відкритий міжнародний університет  
розвитку людини «Україна»,  
Київ, Україна

Мета статті – визначити соціокультурні детермінанти формування систем інтерпретації модної діяльності як фактора глобалізаційних проблем сучасності. У методології дослідження використані методи семіологічного аналізу моди Р. Барта та системно-семіотичний аналіз масової культури, реклами, моди у Ж. Бодрійяра. Наукова новизна полягає у лінгво-семіотичній інтерпретації моди як феномена культури. Висновки. Встановлено, що мода в контексті театральних впливів має свою образну особливість, яка проаналізована як специфічний дискурс. Простір моди ХХ століття – це тоталлогія сценізму, що розгортається, починаючи від театральної вигородки, рампи, простценіуму і закінчуючи театром просто неба великих стадіонів, свят, театральних політичних баталій. Філософсько-естетичні та культурологічні виміри моди пов'язують з лінгво-семіотичним напрямом досліджень, з семіологічним поворотом. Однак і досі немає однозначного тлумачення цього повороту. Одні називають його лінгво-семіотичним, інші семіологічним. Інколи мова йде про те, що цей поворот фактично віддзеркалював і відбивав дихотомію трансцендентальної філософії неокантіанства і всього пост кантіанського синтезу, який виник у ХХ столітті, а також філософією діалогу. У статті подано аналіз дискурсивних практик моди ХХ століття.

*Ключові слова:* культура; мода; семіотика; семіологічний поворот; дискурс

### СЕМІОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ КАК ИНТЕРПРЕТАНТА ПРОСТРАНСТВА МОДЫ ХХ ВЕКА

Барна Наталья Витальевна  
Доктор философских наук, профессор,  
Открытый международный университет  
развития человека «Украина»,  
Киев, Украина

Цель статьи – определить социокультурные детерминанты формирования систем интерпретации модной деятельности как фактора глобализационных проблем современности. В методологии исследования



использованы методы семиологического анализа моды Р. Барта и системно-семиотический анализ массовой культуры, рекламы, моды у Ж. Бодрийяра. Научная новизна заключается в лингво-семиотической интерпретации моды как феномена культуры. Выводы. Установлено, что мода в контексте театральных воздействий имеет свою образную особенность, которая проанализирована как специфический дискурс. Пространство моды XX века – это тоталогия сценизма, которая разворачивается, начиная от театральной выгородки, ramпы, простцениума и заканчивая театром под открытым небом больших стадионов, праздников, театральных политических баталий. Философско-эстетические и культурологические измерения моды связывают с лингво-семиотическим направлением исследований, из семиологическим поворотом. Однако до сих пор нет однозначного толкования этого поворота. Одни называют его лингво-семиотический, другие семиологический. Иногда речь идет о том, что этот поворот фактически отражал дихотомию трансцендентальной философии неокантианства и всего пост кантианского синтеза, который возник в XX веке, а также философию диалога. В статье представлен анализ дискурсивных практик моды XX века.

*Ключевые слова:* культура; мода; семиотика; семиологический поворот; дискурс

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188685

УДК 7.012+72]-044.92

**К ВОПРОСУ  
О СИМБИОТИЧЕСКОЙ  
ТРАНСФОРМАЦИИ ДИЗАЙНА  
И АРХИТЕКТУРЫ**

Вергунова Наталья Сергеевна

*Кандидат искусствоведения, доцент,**ORCID: 0000-0002-8470-7956,**e-mail: n.vergunova@gmail.com,**Харьковский национальный университет**городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,**ул. Маршала Бажанова, 17, Харьков, Украина, 61002*

Цель исследования заключается в выявлении особенностей симбиотической трансформации в проектной деятельности дизайнеров и архитекторов. Полученные данные могут быть использованы для последующего уточнения интеграции методов дизайнерского и архитектурного проектирования, которые наметились в искусстве постмодернизма второй половины XX в. и, вероятнее всего, получают дальнейшее развитие в XXI в. Методы исследования. В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению и рассмотрению ряда профессиональных закономерностей, присущих дизайнерской и архитектурной практике. Научная новизна работы заключается в расширении представлений о комплексном рассмотрении взаимодействия дизайна и архитектуры и их проектных результатов на современном этапе. Выводы. Выявленные особенности симбиотической трансформации дизайна и архитектуры предполагают необходимость уточнения и пересмотра смысловой нагрузки специальности. Может быть рассмотрен вопрос специализированной подготовки универсального специалиста, знания и навыки которого позволят комплексно подходить к решению поставленных задач с более четким пониманием ответственности. Такая универсальность будет способствовать оптимизации процесса согласования тех или иных этапов проекта, который часто влечет за собой временные и качественные потери, обусловленные длительным ознакомлением работника с проектными данными и материалами, а также свидетельствовать о профессиональной ценности и востребованности специалиста.

*Ключевые слова:* дизайн; архитектура; межвидовые взаимодействия; бифункциональные виды искусства

**Введение**

Интерес к вопросам межвидового взаимодействия различных видов искусства возник несколько столетий назад, при этом активизация рассмотрения общности дизайнерского и архитектурного проектирования приходится на середину XX в., а также попытки исследователей сформулировать их общую методологию. Эти процессы обусловлены единой предметно-пространственной средой человека, формирование которой происходит в результате как дизайнерской, так и архитектурной деятельности, осуществляемой в рамках их определенных видов: дизайн интерьеров, предметный дизайн, дизайн архитектурной среды. Эти пограничные специализации являются наиболее целесообразными для рассмотрения, учитывая тематику научной статьи.

Нынешние процессы глобализации в постиндустриальной экономике предполагают определенные изменения в формировании предметно-пространственной среды человека, а, следовательно, в дизайнерской и архитектурной практике, их межвидовых отношениях и междисциплинарных связях. Инновационные процессы, будучи постоянными спутниками проектной деятельности на разных этапах, зачастую способствуют этим симбиотическим изменениям. Однако быстрые темпы насыщения алгоритмов этой деятельности инновационными технологиями и их преобразования, как правило, не достаточно глубоко проанализированы и не находят должного отражения в теоретических исследованиях дизайна и архитектуры.

Научная новизна работы заключается в расширении представлений о комплексном рассмотрении взаимодействия дизайна и архитектуры и их проектных результатов на современном этапе.

Возникшая когерентность дизайна и архитектуры продолжает развиваться, находя отражение в современных направлениях и течениях. В общетеоретическом осмыслении выбранной тематики использованы работы таких исследователей: В. Г. Власова (2009), А. И. Некрасова (1994), М. В. Романенко

и Л. П. Холодовой (2018), Л. П. Монаховой (2011). Следует отметить, что большинство исследований раскрывает отдельные аспекты симбиотического слияния, связанные с дизайнерской или архитектурной деятельностью, при этом комплексное рассмотрение подобных вопросов все еще недостаточно представлено.

### Цель исследования

Цель исследования заключается в выявлении особенностей симбиотической трансформации в проектной деятельности дизайнеров и архитекторов. Полученные данные могут быть использованы для последующего уточнения интеграции методов дизайнерского и архитектурного проектирования, которые наметились в искусстве постмодернизма второй половины XX в. и, вероятнее всего, получат дальнейшее развитие в XXI в.

В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению и рассмотрению ряда профессиональных закономерностей, присущих дизайнерской и архитектурной практике.

### Изложение материала исследования

Методологию дизайнерского и архитектурного проектирования объединяет ряд профессиональных закономерностей. В художественной части базовое обучение будущих специалистов основано на одних законах и принципах композиции с последующим уклоном в технические знания: промышленно-техническое, станочное оборудование, технологические и производственные процессы у дизайнеров и архитектурно-индустриальное строительство, с элементной базой для архитекторов.

Компьютерный инструментарий, как совокупность программных и технических средств, применяемых для осуществления проектного процесса, практически тождественен для дизайнеров и архитекторов. Это утверждение справедливо и к основным программам, предполагающим комплексную работу над проектом, от эскизирования (Sketching) до получения рабочих чертежей, и к вспомогательным, необходимым для визуализации и анимации спроектированных изделий и сооружений.

Следует отметить, что в научной статье в рассматриваемой связке «дизайн-архитектура» под дизайном подразумеваются те виды, которые более всего пограничны с архитектурной деятельностью, а именно: дизайн интерьеров или средовой дизайн, дизайн предметов для интерьера или предметный дизайн, дизайн архитектурной среды. Если мы возьмем виды дизайна с более узкой специализацией, наиболее отдаленной от архитектуры, например автомобильный дизайн или дизайн ювелирных украшений, то совершенно очевидно, что компьютерный инструментарий в части моделирования этих объектов и архитектурных сооружений может различаться.

Дизайнеры и архитекторы оперируют схожими композиционными приемами в насыщении единой предметно-пространственной среды, и отличает их работу, как правило, вопрос масштабности. Ввиду специфики архитектурной деятельности этим специалистам необходимо оперировать объектами большей масштабности с соответствующими вводными, но, как и для дизайнеров, работающих с меньшими по габариту изделиями, главным мерилom является человек со свойственными ему антропометрическими особенностями.

В части гражданской архитектуры, предполагающей решения жилых и общественных зданий и комплексов, могут быть рассмотрены несколько вариантов сценарного поведения. При проектировании жилых многоквартирных комплексов архитектор может заложить базовые основы будущего планировочного решения того или иного пространства и предусмотреть универсальную планировку с необходимыми инженерными коммуникациями, которая впоследствии будет доработана в соответствии с потребностями определенных индивидов. Этот процесс может осуществляться и дизайнером интерьера, без участия архитектора.

Вместе с тем архитектор может не останавливаться на условном объемно-планировочном решении и задействовать профессиональные знания и навыки уже для детальной проработки внутреннего жилого пространства. В этом случае к его проектной деятельности подключаются свойственные дизайну механизмы. Учитывая камерность пространства, индивидуальные предпочтения потребителя/потребителей и другие факторы, архитектору необходимо сформировать функционально и эстетически приемлемое для них проектное решение.

В общественных зданиях и сооружениях сложность этих задач возрастает и становится на порядки выше. В зависимости от функционального назначения разрабатываемого объекта, а это может быть и международный аэропорт с высокой пропускной способностью, архитектору необходимо создать практически символ «универсальной красоты», удовлетворив значительное количество потребителей с разнящимися национальными обычаями, этическими, эстетическими и религиозными принципами, в том числе образом жизни.

Можно выделить два основных различия дизайна и архитектуры от других видов искусства. Первое состоит в том, что дизайн и архитектура являются объективными видами искусства, их объединяют удовлетворение функциональных и эмоциональных потребностей; ценности изменения и подвижности, реализуемые поведенческой стратегией не просто зрителей, а пользователей, их пожеланий и предпочтений. Проектные предложения этих видов искусства выполняются творческой личностью (дизайнером/архитектором), следовательно, в них наличествует творческое начало, но немаловажным посылом при этом является и коммерческая составляющая проектного процесса.

Фактически все проекты дизайнеров и архитекторов являются заказными, то есть выполненными за материальное вознаграждение. Дизайнерский или архитектурный проект выполняется в соответствии с поставленными задачами и обозначенными требованиями, написанными в техническом задании (ТЗ), также присутствует ориентация на строительные нормы и правила (СНИП), государственные стандарты (ГОСТ) в части применяемых материалов и технологий и другие организационно-методические нормативные документы. Основным смыслом этих проектов при реализации – получение заказчиком определенных финансовых предпочтений. Таким образом, можно утверждать, что львиная доля проектных предложений дизайнеров и архитекторов имеет явно выраженный коммерческий посыл.

В то время, как большинство произведений «чистых» видов искусства (живописи, графики, скульптуры) выполняются под воздействием морально-эстетических побуждений, объекты «чистого искусства» не имеют характерной финансовой заинтересованности. Однако не следует забывать и о коммерческих проектах в живописи и скульптуре: парадные портреты царских особ, заказные пейзажи и натюрморты, произведения сакральной тематики, которые сопровождали искусство на протяжении его истории. Но, несмотря на это, степень коммерциализации дизайна и архитектуры объективно выше, чем у произведений «чистого искусства».

«Чистое искусство», в отличие от дизайна и архитектуры, основано на субъективном видении творца, и критерии для определения этого видения неоднозначны. Основным посылом в данном случае сводится к созерцанию «чистого искусства» с последующим эстетическим наслаждением. В сравнении с произведениями «чистого искусства», дизайнерские и архитектурные объекты непосредственно, физически и материально включены в жизненную канву каждого индивида. Связь с пользователем, потребителем, осуществляется во временном промежутке, при этом изменяются не только пространственные корреляции, ракурсы восприятия, понимания и осмысления объекта, но и преобразовывается его структура: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, трансформируется мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. Но при этом «настоящие» объекты дизайна и архитектуры, помимо обязательных опций в виде функциональности, эргономичности, экономической целесообразности, могут нести в себе эстетическое начало по «силе воздействия» равное образцу «чистого искусства».

Второе отличие затрагивает вопрос тиражирования, который за собой влечет понятие уникальности. Объекты «чистого искусства» по-своему уникальны и зачастую выполняются в единственном экземпляре, в объектах дизайна и архитектуры уникальность тоже присутствует, но тиражи восприятия различаются на порядки. В плане создания и существования рынков эксклюзивных авторских произведений (арт-рынков) искусство пока превалирует над дизайном, исторически опережая его по существованию. Аналогичная ситуация свойственна и архитектуре, «ее “уход” «от изобразительной связи с жизнью» (Каган, 1972, с. 316) и соотнесение с бифункциональными видами искусства (термин М. С. Кагана), предполагающими наличие утилитарной функции, а не с монофункциональными видами, как это было ранее, также проявился сравнительно недавно.

Теоретические представления о структуре полноценного архитектурного арт-рынка «в соответствии с концепцией строения художественного рынка по Г. Щедровицкому» вводятся в диссертационной работе А. П. Буряка, посвященной процессам и институтам воспроизводства архитектурного профессионализма в отечественной архитектуре второй половины XX – начала XXI в. По мнению автора, для полноценной реализации архитектурных объектов в качестве произведений искусства необходимо наличие полного набора институтов развитого архитектурно-художественного рынка. Одним из них является архитектурный арт-маркетинг, который, опираясь на «систематизированную библиотеку памятников



мирового зодчества, должен обслуживать сложившуюся и подготовленную архитектурную публику» (Буряк, 2013, с. 13).

Среди других обслуживающих институций архитектуроведения, которое «служит основным средством информирования и воспитания архитектурной публики, способствуя созданию квалифицированного заказа на художественные качества архитектуры» и архитектурная критика, формирующая и актуализирующая «шкалы оценки художественного качества в профессиональной среде» (Буряк, 2013, с. 13-14).

Условия для коллекционирования объектов искусства сложились давно, а для объектов дизайна складываются только сейчас. Так, историк дизайна, куратор и совладелец галереи «Modernariat» П. Ульянов коллекционирует предметы дизайна мебели. Его проект «CHAIRMUSEUM» насчитывает десятки стульев, спроектированных архитекторами и дизайнерами XX в. (Ульянов, 2017, с. 76-77). В части коллекционирования и экспонирования архитектурных зданий вопрос остается открытым, поскольку масштабность и разное географическое положение подобных сооружений не позволяет демонстрировать их в традиционном понимании музея. Зачастую архитектурные музеи содержат оригинальные проектные чертежи, обмеры, акварели, рисунки и модели зданий, в частности Музей архитектуры в Лондоне (Museum of Architecture, MoA); Канадский центр архитектуры в Монреале (Canadian Centre for Architecture, CCA); Немецкий музей архитектуры во Франкфурт-на-Майне (German Architecture Museum, DAM); Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева в Москве (ГНИМА) и другие учреждения.

Также можно выделить отдельные попытки организации архитектурных музеев под открытым небом. Их отличительной особенностью является либо небольшие параметры этих зданий – одно- и двухэтажные здания (Музей народной архитектуры и быта Украины в поселке «Пирогово» на южной окраине Киева), либо выделяются по этнической национальной принадлежности (голландские поселенцы, живущие в городе Holland, штат Michigan (США) создали музей «Nelis' Dutch village»).

Помимо исключительности «чистого искусства», объекты дизайна и архитектуры также несут эмоциональный потенциал, за который потребитель готов выложить большие деньги. Этими объектами дизайна и архитектуры люди пользуются ежедневно и ежечасно: они живут в таких зданиях и сооружениях (например, дома академика И. В. Жолтовского) и пользуются предметами мебели (например, кресло «Barcelona» (1929), Людвиг Мис ван дер Роэ) и освещения (например, Торшер Arco (1962), Акилле и Пьер Джакомо Кастильони (Achille and Pier Giacomo Castiglioni)). Вместе с тем эти же потребители могут не пользоваться объектами «чистого искусства»: не посещать музеи и художественные галереи.

Следовательно, даже в случае тиражирования объекты архитектуры и, в первую очередь, дизайна не теряют первоначальной иконичности и знаковости, заложенных творцом при их создании. При этом под знаковым архитектурным сооружением подразумевается архитектурный объект, создающий пространственную среду для жизни и деятельности человека, отличающийся ярко выраженным образным решением, необычным силуэтом и особо выразительной объемно-пространственной структурой, который занял определенное место в истории архитектуры, зачастую являясь одним из символов города или страны. Как, например, Эйфелева Башня (Париж), Храм Святого семейства (Барселона), Бурдж-Халифа (Дубаи).

А под «дизайн-иконой» понимается объект дизайнерского творчества, представляющий собой значительное новаторство в художественном формообразовании и ставший общепризнанным шедевром, который занял определенное место в истории дизайна и оказал влияние на его развитие. Такие объекты могут быть выпущены миллионными тиражами и быть повсеместно распространенными или, напротив, носить концептуальный характер и существовать в единственном экземпляре, став экспонатом музея или галереи дизайна (Михайлова, 2013, с. 50). Как, например, Лампа «WG 24» (1924), Вильгельм Вагенфелд (Wilhelm Wagenfeld); Лежанка «LC4» (1928), Ле Корбюзье; серия чайников для компании «AEG» (1907–1911), Петер Беренс (Peter Behrens). Приведенные примеры свидетельствуют, что симбиоз между дизайном и архитектурой наблюдается как в конечных продуктах, так и на этапах проектного процесса.

Процесс симбиотической трансформации дизайна и архитектуры подразумевает и определенную смысловую организацию: это может касаться проектного процесса, когда архитекторы выступают дизайнерами, проектируя объекты для своих архитектурных сооружений, а дизайнеры берутся за архитектурные проекты, разрабатывая «оболочку» для своих дизайнерских объектов («Mesa» table – дизайнерский проект архитектора Захи Хадид и Центр современного дизайна «Интерيو» – архитек-

турный проект дизайнера Карима Рашида (Karim Rashid). Эта симбиотическая трансформация затрагивает не только профессиональные приоритеты и ориентиры, но и процессы восприятия потребителями дизайнерских продуктов и архитектурных объектов, их оценки и трактовки.

В контексте исследования трансформация в дизайне и архитектуре не рассматривается как принцип на уровне физического процесса (преобразование из одного состояния в другое), что для дизайнера является регулярным явлением (мебель-трансформер, многофункциональные электронные устройства, трансформируемая бытовая техника и т.д.), а в архитектуре встречается реже (изменяющиеся фасады сооружений, дома-трансформеры и т.д.). Понятие трансформации в нашем случае рассматривается в качестве идеологических изменений в дизайне и архитектуре на уровне современных определяющих явлений, нового прочтения первоначального смысла этих профессий.

Для архитектурной деятельности преимуществом подобного симбиоза выступает возможность изначально придерживаться слаженности в проектном процессе, формируя внешний вид здания (экстерьер), основываясь на его функциональном назначении и конструктивном решении, а также участвуя в декорировании внутреннего пространства (интерьер). Таким образом, особую актуальность в этом процессе приобретают основные послы архитектурной эргономики – научной дисциплины, занимающейся «системным исследованием особенностей и закономерностей взаимодействия человека (групп людей) с предметно-пространственной средой». Архитектурная эргономика «обобщает прикладные разделы ряда наук, которые изучают условия повышения эффективности человеческого фактора в процессах жизнедеятельности и разрабатывает рекомендации проектировщикам по системному усовершенствованию средств функциональной активности людей» (Мироненко, 2009, с. 15).

Расширение границ профессиональной архитектурной деятельности, овладение особенностями методологии дизайнерского проектирования и обладание соответствующими знаниями и умениями, позволит архитектору оптимизировать проектный процесс в создании убедительной, целостной и согласованной структуры сооружения, минимизируя ошибочные концептуальные суждения в процессе его разработки.

Для дизайнерской деятельности основной приоритет симбиоза заключается в экстраполяции характерных дизайну форм в большие архитектурные масштабы. Современные технологии строительства во многом нивелируют традиционную классическую архитектуру в приложении к ее образной составляющей. Сегодня выразительно прослеживается тенденция в формообразовании некоторых архитектурных объектов, имеющая более дизайнерскую образную направленность восприятия, что вызывает ассоциативную связь с увеличенным в габаритных размерах промышленным изделием. Наиболее характерным примером в данном направлении являются высотные здания или небоскребы. Подобные архитектурные сооружения можно сравнить с вазами для цветов, флаконами для духов и другими бытовыми объектами, имеющими активную вертикаль.

В жилом небоскребе «Башня Кайан» (Cayan/Infinity Tower, Dubai, UAE) в городе Дубай (ОАЭ), построенном в 2013 г., прослеживается явно выраженный композиционный прием «Перетекание», также лежащий в основе проектного решения флакона для духов «Нурносе» косметического бренда «Lancome». В некоторых вариантах может быть выделено обратное прочтение образной взаимосвязи объектов архитектуры и дизайна (так, формообразование отдельных флаконов у многих производителей парфюмерной косметики по всему миру выполнено в виде Эйфелевой башни с минимальными пропорциональными корректировками и максимально угадываемой образной составляющей).

Немаловажным вопросом на современном этапе, достаточно остро возникающим как в научном профессиональном сообществе, так и непосредственно в практической деятельности дизайнеров и архитекторов, является их взаимная коммуникация. В коллективной работе, предполагающей группу людей, понятие ответственности может быть размыто, и в случае возникновения конфликтных ситуаций, как правило, происходит перекалывание этих обязательств на других участников. Так, при разработке того или иного архитектурного проекта не всегда оказывается возможным четкое разделение полномочий и юрисдикции архитектора по отношению к тому же дизайнеру интерьера. Взаимное непонимание и нежелание сотрудничать нередко приводит к серьезным разногласиям, отражающимся на качестве проекта в целом.

В случае работы архитекторов с декораторами по интерьеру (Interior decorator) ситуация может еще больше усугубляться, так как профессия декоратора (зарубежный термин) не предполагает наличие особой лицензии для работы, как у архитекторов, и специального профессионального художественного или дизайнерского образования (это могут быть краткосрочные курсы, воркшоп, хакатон), как у дизайнеров. Декораторы, несомненно, обладают чувством вкуса, но оперируют готовыми пред-

метаами мебели, освещения и декора. На постсоветском пространстве такой отдельной профессии нет, но функции подобных специалистов предоставляют менеджеры разных отделов в большинстве строительных супермаркетов.

### Выводы

В научной статье приведены и рассмотрены некоторые профессиональные закономерности, присущие дизайнерской и архитектурной практике. Выявленные особенности симбиотической трансформации дизайна и архитектуры, а именно расширение границ профессиональной архитектурной деятельности посредством овладения особенностями методологии дизайнерского проектирования, позволит архитектору оптимизировать проектный процесс в создании целостной и согласованной структуры сооружения. В то же время для дизайнерской деятельности основной приоритет симбиоза заключается в экстраполяции характерных дизайну форм в большие архитектурные масштабы. Все эти процессы предполагают необходимость пересмотра и уточнения смысловой нагрузки специальности, в том числе в части образования.

В контексте симбиотической трансформации дизайна и архитектуры может быть рассмотрен вопрос специализированной подготовки универсального специалиста, знания и навыки которого позволят комплексно подходить к решению поставленных задач с более четким пониманием внятой ответственности. Такая универсальность будет способствовать оптимизации процесса согласования тех или иных этапов проекта, который нередко влечет за собой временные и качественные потери, обусловленные длительным ознакомлением работника с проектными данными и материалами, а также свидетельствовать о профессиональной ценности и востребованности специалиста.

Таким образом, подобную проектную деятельность, где вопросы дизайна и архитектуры находятся в ведении одного универсального специалиста или группы таких людей, необходимо обстоятельно описать и выявить функциональные обязанности, что будет способствовать регламентированной и систематизированной компетенции проектанта.

Дальнейшее исследование может быть направлено на рассмотрение и осмысление возможных алгоритмов проектного процесса в контексте симбиотической трансформации дизайна и архитектуры.

### Список использованных источников

- Буряк, А.П. (2013). *Процессы и институты воспроизводства архитектурного профессионализма в отечественной архитектуре 2-й пол. XX – нач. XXI вв.* (Автореферат диссертации доктора архитектуры). Харьковский национальный университет строительства и архитектуры, Харьков.
- Власов, В.Г. (2009). *Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна.* (Автореферат диссертации доктора искусствоведения). Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург.
- Каган, М.С. (1972). *Морфология искусства* (Ч. 1-3: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств). Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение.
- Мироненко, В.П. (2012). *Архитектура, дизайн, эргономика: иллюстрированный терминологический словарь-справочник* (2-е изд., стер.) Белгород: БГТУ.
- Михайлова, А.С. (2013). «Полилинейность» как принцип современной трактовки истории дизайна. *Вестник Оренбургского государственного университета*, 1, 48-52.
- Монахова, Л.П. (2011). Стилевые приоритеты и культура повседневной реальности в проектном мышлении второй половины XX века. В *Проблемы дизайна* (с. 567-603). Москва: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ.
- Некрасов, А.И. (1994). *Теория архитектуры*. Москва: Стройиздат.
- Романенко, М.В., & Холодова Л.П. (2018). Методика обучения современных «дизайнеров среды» и их влияние на проектную практику. В *Новые идеи нового века – 2018 = The New Ideas of New Century – 2018: Материалы Восемнадцатой Международной научной конференции* (Т. 2, с. 494-499). Хабаровск: Издательство Тихоокеанского государственного университета.
- Ульянов, П.А. (2017). Ремесленная традиция датского дизайнера. *Проектор. Субъективное освещение вопросов дизайна*, 1 (31), 76-77.

## References

- Buriak, A.P. (2013). *Protsessy i instituty vosproizvodstva arkhitekturnogo professionalizma v otechestvennoi arkhitekture 2-i pol. XX – nach. XXI vv. [Processes and institutions of reproduction of architectural professionalism in the domestic architecture of the 2nd half of the 20<sup>th</sup> – beg. of the 21<sup>st</sup> centuries]*. (Abstract of DSc Dissertation). Kharkiv National University of Construction and Architecture, Kharkiv [in Russian].
- Kagan, M.S. (1972). *Morfologiya iskusstva (Pt. 1–3: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniia mira iskusstv) [Morphology of art. Pt. 1-3: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world]*. Leningrad: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie [in Russian].
- Mikhailova, A.S. (2013). "Polilineinost" kak printsip sovremennoi traktovki istorii dizaina [Polylinearity as a principle of modern interpretation of design history]. *Bulletin of the Orenburg State University*, 1, 48-52 [in Russian].
- Mironenko, V.P. (2012). *Arkhitektura, dizain, ergonomika [Architecture, design, ergonomics]* (2nd ed.). Belgorod: BGTU [in Russian].
- Monakhova, L.P. (2011). Stilevye priority i kultura povsednevnoi realnosti v proektnom myshlenii vtoroi poloviny XX veka [Style priorities and the culture of everyday reality in the design thinking of the second half of the 20<sup>th</sup> century]. In *Problemy dizaina* (pp. 567-603). Moscow: NII teorii i istorii izobrazitelnykh iskusstv RAKh [in Russian].
- Nekrasov, A.I. (1994). *Teoriia arkhitektury [Theory of Architecture]*. Moscow : Strojizdat [in Russian].
- Romanenko, M.V., & Kholodova, L.P. (2018). Metodika obucheniia sovremennykh "dizainerov sredy" i ikh vliianie na proektnuiu praktiku [Methods of teaching of modern "environment designers" and their influence on project practice]. In *The New Ideas of New Century – 2018, Proceedings of the 18<sup>th</sup> International Scientific Conference* (Vol. 2, pp. 494-499). Khabarovsk: Pacific National University Publishing [in Russian].
- Ulianov, P.A. (2017). Remeslennaia traditsiia datskogo dizaina [Handicraft tradition of Danish design]. *Proektor. Subektivnoe osveshchenie voprosov dizaina*, 1 (31), 76-77 [in Russian].
- Vlasov, V.G. (2009). *Teoretiko-metodologicheskie kontseptcii iskusstva i terminologiiia dizaina [Theoretical and methodological concepts of art and design terminology]*. (Abstract of DSc Dissertation). St. Petersburg University, St. Petersburg [in Russian].

Статья поступила в редакцию: 08.09.2019

**ДО ПИТАННЯ ПРО СИМБІОТИЧНУ  
ТРАНСФОРМАЦІЮ ДИЗАЙНУ  
І АРХІТЕКТУРИ**

Вергунова Наталія Сергіївна  
Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Харківський національний університет міського  
господарства імені О. М. Бекетова, Харків, Україна

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей симбіотичної трансформації в проєктній діяльності дизайнерів і архітекторів. Отримані дані можуть бути використані для подальшого уточнення інтеграції методів дизайнерського і архітектурного проєктування, що позначилися в мистецтві постмодернізму другої половини ХХ ст. і, ймовірно, отримають подальший розвиток в ХХІ ст. Методи дослідження. В процесі дослідження був застосований комплекс загальнонаукових методів (історико-порівняльний, хронологічний, метод термінологічного аналізу), що сприяв виявленню й розгляду низки професійних закономірностей, властивих дизайнерській та архітектурній практиці. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні взаємодії дизайну і архітектури та їх проєктних результатів на сучасному етапі. Висновки. Виявлені особливості симбіотичної трансформації дизайну та архітектури припускають необхідність уточнення і перегляду смислового навантаження спеціальності. Може бути розглянуте питання спеціалізованої підготовки універсального фахівця, знання і навички якого дозволять комплексно вирішувати поставлені завдання з більш чітким розумінням відповідальності. Така універсальність сприятиме оптимізації процесу узгодження тих чи тих етапів проєкту, що нерідко спричиняють втрати і за часом, і за якістю, зумовлені тривалим ознайомленням працівника із проєктними даними й матеріалами, а також свідчатиме про професійну цінність і загибуність фахівця.

*Ключові слова:* дизайн; архітектура; міжвидові взаємодії; біфункціональні види мистецтва



**ON THE ISSUE OF SYMBIOTIC  
TRANSFORMATION OF DESIGN  
AND ARCHITECTURE**

Natalia Vergunova

*PhD in Art History, Associate Professor,**O. M. Beketov National University**of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv, Ukraine*

The aim of the research is to discover the specific aspects of symbiotic transformation in the project activity of designers and architects. The data obtained can also be used for the further updating of the integration of architectural and design methods that were outlined in art of postmodernism in the second half of the 20<sup>th</sup> century and, most likely, will have further development in the 21<sup>st</sup> century. The research methodology includes a mix of general scientific methods (historical-comparative and chronological, a method of terminological analysis), which helped to identify and consider a number of professional patterns inherent in design and architectural practice. The scientific novelty of the research is to obtain a better understanding of complex consideration in terms of interaction between design and architecture and its project results at the present stage. Conclusions. The specifics of design and architectural symbiotic transformation, covered in this article, suggest the necessity for updating and reviewing the profession's meaning. This refers to education and training of personnel, including the issue of specialized training of a universal specialist whose knowledge and skills will help to solve problems with a clearer understanding of responsibility. Such universality will help to optimize the process of coordinating certain stages of the project, which sometimes can be slowed down and entailed temporary and quality losses, caused by long-term studying of design data and materials. At the same time, this universality is essential in testifying the professional value and relevance of the specialist.

*Keywords:* design; architecture; inter-specific interactions; bifunctional art forms

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188689

УДК 7.012'06

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ  
ДОБИ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОГО  
СУСПІЛЬСТВА**

Гардабхадзе Ірина Анатоліївна

*Доцент,**ORCID: 0000-0002-8899-3267,**e-mail: irene.gard@meta.ua,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета дослідження – осмислення еволюції і тенденцій розвитку сучасного дизайну в умовах постіндустріального суспільства з визначенням імпаکت-факторів формування нових функцій та напрямів дизайн-творчості. Методи дослідження. Для аналізу тенденцій розвитку дизайну застосований системний підхід, в основу якого покладена концепція мультидисциплінарності дизайн-творчості, що сприяє поєднанню елементів порівняльного, критичного, історіографічного, термінологічного та контент-аналізу з методом декомпозиції складних процесів на загальній методологічній платформі. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні феноменів впливу діджиталізації на розвиток дизайну. Імпаکت-фактори впливу цифровізації на формування тенденцій дизайну поділені на групи соціальної, художньо-естетичної і утилітарно-технологічної природи. Динаміка еволюції дизайну проаналізована впродовж початкової, зрілої цифрової та постцифрової стадій розвитку інформаційного суспільства. Запропонований підхід до управління лояльністю штучного інтелекту у тандемі «людина – штучний інтелект». Висновки. Уперше з'ясовано особливості впливу дизруптивних технологій цифровізації на зародження нових напрямів дизайн-творчості. Доведено, що вплив соціальних факторів на тенденції розвитку сучасного дизайну проявляється у формі розширення «зон дії» традиційних напрямів дизайн-творчості, фактори художньо-естетичної природи стимулюють тенденцію розширення горизонтів фантазії дизайнера завдяки синтезу мистецтв та використання елементів аугментованої / віртуальної реальності, а фактори утилітарно-технологічної природи завдяки злиттю різноманітних сфер знань, технологій і мистецтв забезпечують у сучасному дизайні реалізацію «неможливих», нездійснених раніше технологічних операцій. Для подолання традиційними закладами освіти перманентної проблеми дизайн-освіти – «цифрового» розриву між освітніми програмами і вимогами ринку – їм потрібна модифікація моделі підготовки дизайнерів з акцентом на інтеграцію теорії і практики в реальних умовах дизайн-проектів.

*Ключові слова:* дизайн-творчість; імпакт-фактори; цифровізація; цифровий дизайн; постцифрова стадія розвитку

**Вступ**

Еволюція початку нового тисячоліття асоціюється з акселеративним прогресом постіндустріального суспільства, у якому головною рушійною силою економіки і базою індустрії знань стали інновації, а найбільш цінними властивостями особистості – креативний потенціал, професіоналізм і здатність до навчання протягом активного періоду діяльності. Формування нового стилю життя в умовах постіндустріального суспільства супроводжується трансформаційними процесами в культурі, що особливо яскраво проявляється у креативних сферах діяльності. У дизайні перезавантаження аксіологічних критеріїв сучасного суспільства відбивається у формуванні інноваційних форм і методів інтерпретації навколишнього світу в громадській свідомості, що стимулює пошук інноваційних форм і методів проектування та активізує процеси осмислення механізмів впливу інформатизації на креативний потенціал дизайн-творчості з визначенням спонукальних факторів зародження нових напрямків дизайну майбутнього.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у визначенні ключових проявів впливу діджиталізації на розвиток дизайну. Розглянуто результати багатфакторного аналізу впливу цифровізації на тенденції еволюції дизайну в цифровій та постцифровій стадіях розвитку постіндустріального суспільства. Багатфакторний аналіз проведений шляхом класифікації факторів впливу на групи соціальної, художньо-естетичної й утилітарно-технологічної природи, з одного боку, і впливу цифровізації залежно від початкової, зрілої цифрової та постцифрової стадій розвитку інформаційного су-

спільства. Уперше осмислені спонукальні причини зародження нових напрямів дизайн-творчості під впливом дизруптивності цифровізації та нових функцій дизайну в дискурсі управління лояльністю штучного інтелекту в аспекті колаборації «людина-машина».

Актуальність аналізу еволюції дизайн-творчості в цифровому середовищі постіндустріального суспільства стимулювала широке коло дискусій від оцінки можливостей інструментарію цифрового дизайну до оптимізації розподілу функцій між автоматизацією рутинних процедур проектування та креативним талантом дизайнера.

Вже на ранніх стадіях розвитку цифрового дизайну (Szalapa, 2005) прийшло розуміння, що не дизайн адаптується до можливостей технологій, а технології прогресують відповідно запитам гармонізації людини з мінливим реально-віртуальним світом сучасності, що викликає акселерацію їх прогресу в багатофункціональному цифровому середовищі.

Опублікована в 2007 р., але актуальна в наш час книга Тоні Фрая (Fry, 2009) «Дизайн майбутнього» (Design Futuring) виходить далеко за рамки традиційного професійного курсу дизайну, пропонуючи реконцептуалізацію практики проектування від «нестійкого дизайну» до «сталого дизайну» з поданням ідей і методів дизайну як розширеної етичної та професійної практики, яка здатна змінити дизайн у XXI ст. Інтерес дослідників викликають тенденції розвитку плоского дизайну (Turner, 2014) та феномен зародження нових форм мистецтв у віртуальному просторі (Milk, 2016; Gaget, 2018). Прогнозам шляхів розвитку дизайну присвячені роботи провідного дизайнера нової генерації Нері Окман, результати яких були презентовані у доповіді «Дизайн як перетин технології і біології» (Oxman, 2016). Дослідження останніх років торкаються проблем визначення нових ролей дизайну в сучасному постіндустріальному суспільстві і пов'язаних з цим проблем модернізації дизайн-освіти. З початку нового тисячоліття дизайн поширює свій вплив на сфери діяльності, які не пов'язані з традиційною проектною практикою створення дизайн-продуктів предметного оточення людей (Milev, 2018). Проектна культура на перетині зі стилем вирішення креативних завдань та можливостями інформатизації сформували цифрове дизайн-мислення (Helge, 2018), яке останнім часом використовується як універсальна концептуально-методологічна платформа для дизайн-творчості та інших творчих процесів широкого кола напрямів діяльності (Deloitte Development, 2016; McBeth, 2017; Liedtka, 2018). Сучасний дизайн розглядається як наука інновацій, а стратегія вищої освіти дизайнерів повинна бути трансформована від передачі знань до генерації інноваційних знань. Завдяки антропоцентризму сучасний дизайн виконує роль інтерфейсу між зовнішнім і внутрішнім світом предметів (Imbesi, 2019).

Менше уваги дослідниками приділено спонукальним факторам формування нових напрямків цифрового дизайну. У науковій періодиці останніх років відсутні пропозиції до вирішення протиріч між креативністю та дизруптивністю інформаційних технологій у дискурсі дизайн-творчості, відсутні описи підходів до організації колаборації у дизайн-проектах штучного інтелекту з креативним талантом дизайнера.

### Мета дослідження

Метою дослідження є осмислення еволюції і тенденцій розвитку сучасного дизайну в цифровому середовищі постіндустріального суспільства з визначенням імпаکت-факторів формування нових функцій та напрямків дизайн-творчості.

Для визначення тенденцій розвитку дизайну в постіндустріальному суспільстві інтерес представляє не вивчення результатів утілення інновацій технологічного характеру, які хоча й демонструють революційний вплив на традиційні підходи і прийоми дизайнерської творчості, але швидко застарівають. Більш актуальним є аналіз причин еволюції дизайну, вивчення механізмів зародження нових напрямків творчості, пошук емерджентності шляхом мультидисциплінарного синтезу, формування методів генерації креативних ідей та інноваційних рішень. Тому основні завдання, які потрібно вирішити для досягнення мети дослідження, полягають в аналізі динаміки розвитку дизайну впродовж індустріальних революцій, класифікації напрямів дизайн-творчості з урахуванням розширеної предметної сфери та зони впливу дизайн-мислення, класифікації факторів впливу соціальної, художньо-естетичної та технологічної природи на тенденції розвитку дизайну та формування нових напрямків дизайн-творчості, у визначенні ролі дизайну в управлінні сталим розвитком суспільства, а також у пошуку пропозицій до проблем конвергенції штучного інтелекту та креативного таланту дизайнера в дискурсі управління лояльністю штучного інтелекту людству.

*Концепція і методи дослідження.* Оскільки в результаті трансформаційних процесів культури сучасний стан суспільних та мультидисциплінарних наук може характеризуватися як передпарадигмальний, для дослідження тенденцій їхнього розвитку необхідне формування нових підходів для розуміння інноваційних процесів, а також урахування особливостей предметної сфери конкретної діяльності.

Дизайн є інноваційною за своєю природою діяльністю, що сформувалася під впливом вибухового характеру технологічних досягнень індустріальних революцій. Особливості дизайн-творчості як об'єкта дослідження полягають у мультидисциплінарності, інноваційної та фешн-залежності дизайну, а також у дизруптивному впливі високих технологій на інструментарій і методологію цифрового дизайну.

Для аналізу тенденцій розвитку дизайну в роботі застосований системний підхід, а також припущення, що постіндустріальне суспільство вступає у стадію четвертої індустріальної революції (Schwab, 2016), характерними рисами якої є втілення базових цифрових компетенцій у всі сфери діяльності суспільства, глобальний доступ до інформації та сервісів на основі всесвітніх мереж та хмарних технологій, мобільність, симбіоз технологій, соціально-професійних функцій, виробництва і біосфери, а також конвергенція штучного і людського інтелекту.

В основу системного підходу покладена концепція мультидисциплінарності дизайн-творчості, що сприяє застосуванню принципу декомпозиції складних систем шляхом поділу факторів впливу на групи соціальної, художньо-естетичної та утилітарно-технологічної природи. Системний підхід дав змогу поєднати елементи порівняльного, критичного, історіографічного, термінологічного та контент-аналізу з методом декомпозиції складних процесів на загальній методологічній платформі.

### Виклад матеріалу дослідження

Динаміка розвитку дизайну від ескізування вручну до цифрового дизайну з конвергенцією штучного інтелекту та креативного таланту дизайнера асоціюється з періодами індустріалізації від пост-фордизму масового виробництва до сучасного стану – цифрової революції постіндустріального суспільства. На початку XXI ст., коли постіндустріальне суспільство вступає у стадію четвертої індустріальної революції (Schwab, 2016), інструментарій дизайну під впливом цифровізації значно розширився. Методи візуалізації і матеріалізації дизайнерських ідей демонструють значний прогрес завдяки адитивним технологіям реалізації прототипів, моделюванню дизайн-артефактів у просторі аугментованої реальності та іншим застосуванням синтезу технологій і мистецтв на базі цифрової проектно-культури.

На відміну від інструментів і методів проектування, головне призначення дизайну, спрямоване на гармонізацію людини з навколишньою дійсністю, упродовж індустріальних революцій не змінилося, що демонструє інваріантність мети дизайну відносно змін технологій створення дизайн-артефактів. Але і сам дизайн, і специфічний стиль вирішення креативних завдань – дизайн-мислення – постійно розширювали зону охоплення з акцентом на людину з її потребами та очікуваннями. Внаслідок еволюції впродовж індустріалізації об'єкти дизайн-проектів змінилися з виробів на потреби, аналогові концепції, інструменти й алгоритми проектування та й сама проектна культура трансформувалися у цифрову форму, а роль сучасного дизайну набула статусу ефективної концептуально-методологічної платформи дизайн-творчості. Сталий розвиток дизайну відбувався в умовах реінжинірингу проектно-культури з трансформацією її синхронно з дизайн-мисленням у цифрову фазу та актуалізацією цифрових компетенцій у кожному з напрямів дизайну.

Передбачається, що в ході прогресу інформаційних технологій постіндустріальне суспільство із цифрової перейде в постцифрову фазу розвитку, у якій інструменти цифрових технологій вже успішно використовуються у всіх сферах життєдіяльності суспільства та настає стадія синтезу науки й мистецтв на фоні прискореного розвитку цифрового інструментарію, мобільних транзакцій і штучного інтелекту. Але як досягти конкурентоспроможності, коли всі ефективні засоби доступні всім, а використання нових технологій та інструментів цифрового дизайну необхідні, що не відставати, але вже не дозволяють істотно випереджати інших? У цих умовах дизайнеру доводиться шукати нетривіальні проектні рішення, і на ключові позиції виходить авторська креативність, чутливість до інновацій і здатність до навчання впродовж активного періоду функціонування.

У цифровому середовищі народжуються нові напрями мистецтва, дизайн-творчості та відповідні поняття, які представлені новою термінологією. У дизайні діджиталізація сформувала і стимулювала активне використання цілого класу понять.

Нові терміни зароджуються в середовищі «лабораторного жаргону» з наступною інституалізацією і трансфером їх на професійний рівень. Неоднозначна інтерпретація нових понять стимулює розши-



рення семантичного змісту в дискурсах різної природи. Поняття «цифровий дизайн» використовується і для характеристики процесів комп'ютерного проектування дизайн-об'єктів, в основі яких лежить ідея та художній образ дизайн-виробу, і для означення структури й процесів розробки засобів, систем і приладів мікроелектроніки. Серед нових дизайн-асоційованих термінів – поняття «цифрова проектна культура», «цифрове дизайн-мислення», які використовуються для позначення ефективного методу вирішення широкого кола проблем людини, «кліпове мислення», «інтернет-меми», дипфейк-технологія» «віртуальна/аугментована реальність».

Аналіз зародження нових понять цифрового середовища має практичний інтерес для визначення тенденцій сучасного дизайну, тому що позиції та особливості мислення учасників дизайн-творчості впливають не тільки на генезис та семантичне навантаження спеціалізованої термінології, але й стимулюють розвиток відповідних технологій. Взаємодія пари «текст-сенс» в умовах невизначеності термінології цифрових застосувань нових напрямів проектної культури завдяки позитивному зворотному взаємовпливу проявляє дизруптивні властивості, відкидаючи старі і вводячи нові значення понять.

Історіографічний аналіз динаміки трансформації культури й мистецтва, починаючи від стартових кроків цифровізації з характерною для цієї фази діджитал-ейфорією і закінчуючи формуванням гібридного мислення постцифрового періоду, дає підстави умовно виділити три етапи еволюції цифровізації під впливом індустріалізації. Перші два з них відповідають цифровій, а третій – постцифровій фазі розвитку постіндустріального (інформаційного) суспільства.

I етап – початкова стадія цифрової фази. В основі стартової цифровізації лежить аналого-цифрове перетворення на основі теореми дискретизації (теореми відліків), що дозволило на практиці забезпечити усунення надмірності інформації і залишити тільки ту її частку, яка необхідна для кількісного представлення процесу у кожний момент часу. Це ефективно використовувалося для зберігання, обробки й передачі інформації за каналами з шумом. Системи цифрової обробки інформації на основі спеціалізованих апаратних засобів і комп'ютери цієї фази розвивалися відносно незалежно.

II етап – зріла стадія цифрової фази. На цій фазі спостерігається конвергенція апаратних і програмних засобів цифровізації на базі комп'ютерів та інформатизація бізнес-процесів і автоматизація рутинних процедур технологічних процесів. Здійснюється розвиток мобільних і хмарних сервісів, технологій візуалізації образів на основі тривимірного моделювання та матеріалізації артефактів на базі адитивних технологій, зароджуються системи віртуальної/аугментованої реальності. Відбувається конвергенція спеціалізацій на фоні девальвації традиційних компетенцій, розширення сфери застосування штучного інтелекту від рутинних процедур до виконання експертних функцій і трансформація стилю мислення – формування цифрового дизайн-мислення, цифрової проектної культури та кліпового мислення.

Компактне цифрове представлення сприяло ефективній обробці сигналів на базі цифрових процесорів та стимулювало розвиток технологій цифрової обробки зображень, котра здійснила вирішальний внесок у візуалізацію зображень людської зовнішності, предметів побутового середовища та дизайнерських ідей. Важливі досягнення й методи цифрової обробки та генерації зображень, комп'ютерного зору й відеокомпресії використовуються в основі сучасних векторних і растрових графічних редакторів та в технологіях тривимірного моделювання.

Тренд-фактори управління стійкістю зрілої стадії цифрової фази сформувалися під впливом результатів Третьої індустріальної, «цифрової», революції. ТRENдами впливу на сталий розвиток суспільства стали цифровізація звичних процедур, інформатизація бізнес-процесів і мобільність, які змінили практично усі напрямки діяльності. Оскільки результатом розвитку мережових комунікацій є поява в члена інформаційного суспільства і реального, і «віртуального» іміджу, в умовах цієї стадії людина існує в роздвоєному реальному і віртуальному життєвому просторі. Це викликає кардинальні перебудови ціннісних критеріїв, до яких багато членів суспільства не встигають адаптуватися, що призводить до проблем професійної і соціальної адаптації вже під час «цифрової» фази інформаційного суспільства. У сучасному суспільстві як наслідок розвитку соціальних мереж, потокового відео та інтернету відбувається збільшення надлишкових інформаційних потоків, які створюють атмосферу інформаційного шуму, завдяки чому часовий поріг сприйняття інформації постійно знижується. Це породжує феномен «екранно-кліпової» культури із власним стилем, який характеризується покадровим кліпуванням сприйняття сюжетів і фрагментацією свідомості, а також специфічним типом мислення – так званим кліповим мисленням, ознаками якого є висока швидкість сприйняття інформації на рівні стереотипів і на основі віднесення об'єктів до стереотипів оперативною генерацією простих реакцій типу «лайків», «коментів» та «меседжів». Носіями кліпового типу мислення вважають пред-

ставників покоління «Z», які народилися зі смартфонами в руках, а представникам поколінь «X» і «Y» доводиться пристосовуватися до акселерації життєвих процесів, і кожне покоління робить це різними методами.

Оскільки реалізація культуротворчого потенціалу особистості на початковій та зрілій стадіях цифровізації стала можливою лише за оволодінням людьми офісними комп'ютерними застосуваннями та основними цифровими транзакціями, до тренд-факторів управління сталим розвитком цих періодів можна прирахувати тенденції засвоєння поколіннями «X» і «Y» базового набору цифрових компетенцій, а також розвиток теорії та практики цифрової обробки, передачі, представлення та утилізації інформації.

III етап – стартова стадія постцифрової фази розвитку постіндустріального суспільства. На цій фазі вже відбулося засвоєння професійних цифрових компетенцій більшістю галузевих фахівців. Для неї характерним є міждисциплінарний синтез науки, мистецтв і тенденцій екологізації на фоні проблем управління лояльністю штучного інтелекту. Базова проблема постцифрової фази – конвергенція людського та машинного супер-розуму на основі формування тандему «Хомо Сапієнс – Штучний Інтелект» з домінуванням креативного таланту людини.

Аналіз впливу дизруптивних технологій на розвиток дизайну у цифровому середовищі здійснений на основі класифікації імпаکت-факторів за ознаками «соціальна група», художньо-естетична група» та «технологічно-утилітарна група». Вплив діджиталізації на розвиток дизайну охарактеризований з позиції цих трьох складових. Вплив соціальних факторів на тенденції розвитку сучасного дизайну проявляється у формі розширення «зон дії» традиційних напрямків дизайн-творчості. Фактори рефлексивної транзитивності тенденцій дизайну сумісно з трендами проектного стилю креативного вирішення проблем посилили спонукальні механізми трансферу дизайн-мислення в інші сфери діяльності. На сучасному етапі дизайн-мислення постійно розширює зону охоплення з акцентом на людину з її потребами та очікуваннями, що гармоніює з використанням його в ролі ефективної концептуально-методологічної платформи дизайн-творчості.

Спонукальним механізмом зародження нових напрямків дизайн-творчості на фоні соціального заказу на нові дизайн-продукти та сервіси в умовах нового стилю життя у цифровому середовищі є динамічність і чуйність реагування тенденцій на запити суспільства з упором на досягнення технологій. Додатковою умовою зародження нових напрямків дизайн-творчості є виникнення емерджентності у результаті синтезу мистецтв і технологій.

Фактори художньо-естетичної природи стимулювали тенденцію розширення горизонтів фантазії за рахунок синтезу мистецтв та використання елементів аугментованої / віртуальної реальності, а фактори утилітарно-технологічної природи завдяки злиттю різноманітних сфер знань, технологій та мистецтв породили в сучасному дизайні тенденцію реалізації «неможливих», нездійснених раніше технологічних операцій.

Під впливом дизруптивності цифровізації траєкторія розвитку дизайну зазнала виникнення і проходження декількох точок біфуркації. Завдяки точкам біфуркації, які дизайн пройшов у процесі еволюції, його сучасний стан характеризується багаточисленними інноваційними напрямками. У ході освоєння технологій її дизруптивність зникає, і технологія переходить у клас інституційних. Але для цього дизайнерам нового покоління слід опанувати новим актуальним набором цифрових компетенцій, склад яких сьогодні диктується технологіями і тенденціями Четвертої індустріальної революції.

Аналіз динаміки еволюції дизайнерської творчості за періоди індустріалізації засвідчує, що поява нових технологічних можливостей у сфері обробки, синтезу та відтворення зображень щоразу супроводжувалася появою нових інструментів проектування. Ті із функцій дизайну, які піддавалися автоматизації, поступово поглиналися цими новими інструментами. Можна зробити висновок, що для імунітету до деактуалізації конкретного напрямку дизайну та девальвації професійних навичок потрібно синхронно з досягненнями технологій опанувати розширеним набором компетенцій, включаючи нові компетенції, які з'явилися завдяки конвергенції спеціалізацій та автоматизації рутинних операцій.

Нові компетенції вимагають і нових підходів до підготовки дизайнерів, але завдяки впливу дизруптивних проривних технологій цифрової обробки, зберігання та передаванню інформації в суспільстві вперше склалася ситуація, коли старші покоління не могли допомогти молодшим в оволодінні сучасними інструментами, знання яких потрібні для соціально-професійної адаптації індивідів. Сучасні традиційні освітні установи нездатні вирішити перманентну проблему дизайн-освіти – «цифровий» розрив між освітніми програмами і вимогами ринку, тому існує потреба модифікації моделі дизайн-освіти, наприклад, на платформі ідей дуальної освіти. У середовищі цифрової революції ди-

зайнерам нового покоління слід володіти і базовими побутовими, економічними й соціальними цифровими компетенціями, і інноваціями в аспекті дизайн-проекування. Компетенції цифрового дизайну необхідно освоювати синхронно з упровадженням нових технологій та інструментів проектування, що досягається в моделі дуальної освіти.

Ще один фактор впливу на тенденції зародження нових ролей дизайну з високим ступенем ймовірності може виникнути на стадіях цифрової і особливо постцифрової фаз розвитку інформаційного суспільства, коли штучний інтелект стане застосовуватися в широкому спектрі виробництва і послуг.

До складу функцій штучного інтелекту на цифровій стадії введені завдання обробки, розпізнавання й генерації зображень. Прикладами таких завдань на основі нейронних мереж і самонавчанням є генерація мемів і технологія створення діпфейкових кліпів з реалістичною підміною обличчя одного персонажа на іншого. У найближчому майбутньому штучний інтелект буде здатний не тільки генерувати імідж-образи вигаданих героїв, а й формувати власний віртуальний імідж. У міру досягнення і перевищення штучним інтелектом людських можливостей як в генерації віртуальних імідж-образів, так і в широкому спектрі соціокультурних програм з особливою гостротою виникають проблеми управління штучним інтелектом для його лояльності людству.

У культурі для позначення гіпотетичного майбутнього, коли обчислювальні можливості комп'ютера перевищать можливості людського мозку, набув поширення термін «технологічна сингулярність» – критичний момент розвитку людської цивілізації, після якого передбачення історії втрачає сенс, тому що прогрес буде визначатися не діяльністю людини, а штучним супер-розумом. Ідея наближення моменту технологічної сингулярності в сучасному суспільстві стала настільки популярною, що сприймається як тривіальна. Тому пошук шляхів зменшення ймовірності даної загрози становить актуальну проблему сучасності.

Серед можливих підходів найбільш ефективними уявляються шляхи безконфліктної адаптації сторін, від багатofункціональних біоінтерфейсів, зовнішніх методів управління лояльністю машинного розуму – до симбіозу штучного і людського інтелекту. Однак ідея повного злиття інтелектів «людина-машина» зараз не готова до реалізації. Більш безпечним є «умовний» симбіоз, тобто його емуляція за подобою людської свідомості з ідентичністю аксіологічних орієнтирів, що досягається навчанням штучного інтелекту етичними нормам, естетичним критеріям і правилам поведінки особистості в сучасному суспільстві.

Як було зазначено раніше, проблема управління лояльністю штучного інтелекту може стати спонукальною причиною виникнення нової ролі дизайну як навчальної платформи для штучного інтелекту. Суть цієї ролі в навчанні на прикладах, тобто в введенні до програми навчання моделей імідж-образів характерних позитивних / негативних «героїв нашого часу» та узагальненого алгоритму моделювання цих образів, які будуть проаналізовані та сприйняті штучним інтелектом.

## Висновки

Дизруптивний вплив цифрових технологій полягає у втраті актуальності окремих напрямів та компетенцій складників дизайн-проекування, конвергенції спеціалізацій. Під впливом дизруптивних технологій динаміка трансформації дизайн-творчості, випробувавши на своєму шляху кілька точок біфуркації, щоразу різко змінювала свою траєкторію, визначаючи зміну сценарію розвитку дизайну.

Термінологічний аналіз нових понять, що зародилися в процесах діджиталізації проектної діяльності, реалізований від лабораторно жаргону дизайн-студій до інституціонального рівня знань, показав, що взаємодія пари «термін-сенс» в умовах невизначеності термінології цифрових застосувань нових напрямів проектної культури завдяки позитивному зворотному взаємовпливу проявляє дизруптивні властивості, відкидаючи старі й уводячи нові значення понять.

Вплив соціальних факторів на тенденції розвитку сучасного дизайну проявляється у формі розширення «зон дії» традиційних напрямків дизайн-творчості. На сучасному етапі дизайн-мислення постійно розширює зону охоплення з акцентом на людину з її потребами та очікуваннями, що гармоніює з використанням його в ролі ефективної концептуально-методологічної платформи дизайн-творчості. Спонукальним механізмом зародження нових напрямків дизайн-творчості в умовах нового стилю життя є динамічність і чуйність реагування тенденцій дизайну на запити суспільства в умовах нового стилю життя з опорою на досягнення цифрових технологій.

Фактори художньо-естетичної природи завдяки синтезу мистецтв та використання можливостей технологій аугментованої/віртуальної реальності стимулюють розширення горизонтів фантазії диза-

йнера, що підвищує його креативний потенціал. Водночас фактори утилітарно-технологічної природи завдяки міждисциплінарному синтезу елементів різноманітних сфер знань, технологій та мистецтв створюють у сучасному дизайні передумови реалізації «неможливих», нездійснених раніше технологічних операцій.

Нові форми взаємодії дизайнерів із цифровим світом вимагають і нового складу компетенцій, якими дизайнеру треба оволодіти в результаті дизайн-освіти. На зміну традиційним приходять нові підходи й моделі організації підготовки, які здатні забезпечити оволодіння дизайнерами актуальними цифровими компетенціями шляхом інтеграції теорії з практикою в умовах реального бізнес-оточення в комбінації з безперервним навчанням протягом усього часу активної діяльності. Ще один фактор впливу на тенденції зародження нових ролей дизайну генерується в процесі вирішення проблеми розподілу функцій між штучним інтелектом із креативним талантом дизайнера з домінуванням людського інтелекту. Суть цієї ролі у використанні дизайну як етико-морального джерела та навчальної платформи в процесі емуляції антропоцентричної свідомості штучного інтелекту для управління його лояльністю.

### Список використаних джерел

- Deloitte Development. (2016). *Global Human Capital Trends 2016. The new organization: Different by design*. Retrieved from <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/ru/Documents/human-capital/global-human-capital-trends-2016.pdf>.
- Fry, T. (2009). *Design Futuring: sustainability, ethics, and new practice*. Oxford-New York: Berg.
- Gaget, L. (2018, 7 February). Top 9 of the best CAD fashion design software [Blog post]. Retrieved from <https://www.sculpteo.com/blog/2018/02/07/top-9-of-the-best-cad-fashion-design-software>.
- Helge, T. (2018). Traditional vs. Digital Design Thinking. *Digital design thinking portal*. Retrieved from <https://www.digitaldesignthinking.io/>.
- Imbesi, L. (2019). The Role of Design Research in a Postindustrial Society. *Design Principles and Practices: An International Journal—Annual Review*, 13(1), 1-11. <https://doi.org/10.18848/1833-1874/CGP/v13i01/1-11>.
- Liedtka, J. (2018, September-October). Why Design Thinking Works. *Harvard Business Review*, pp. 72-79. Retrieved from <https://hbr.org/2018/09/why-design-thinking-works>.
- McBeth, L. (2017, September 29). An Introduction to Design Thinking [Blog post]. Retrieved from <https://cohort21.com/lesliemcbeth/2017/09/29/an-introduction-to-design-thinking>.
- Milev, Y. (2018). The Transformation of Societies in the Mirror of an Expanded Concept of 'Design'. *AOBBME*. Retrieved from [http://www.aobbme.com/wordpress/wpcontent/uploads/Designing\\_YM\\_Maastricht.pdf](http://www.aobbme.com/wordpress/wpcontent/uploads/Designing_YM_Maastricht.pdf).
- Milk, C. (2016). The birth of virtual reality as an art form [Video file]. Retrieved from [https://www.ted.com/talks/chris\\_milk\\_the\\_birth\\_of\\_virtual\\_reality\\_as\\_an\\_art\\_form/transcript](https://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form/transcript).
- Oxman, N. (2016). Design at the Intersection of Technology and Biology. *Enzyme*. Retrieved from <http://www.weareenzyme.com/peop>.
- Schwab, K. (2016, 14 January). The Fourth Industrial Revolution: what it means, how to respond. *World Economic Forum*. Retrieved from <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-fourth-industrial-revolution-what-it-means-and-how-to-respond/>.
- Szalapaj, P. (2005). *Contemporary Architecture and the Digital Design Process*. Taylor & Francis Group.
- Turner, A.L. (2014). The history of flat design: How efficiency and minimalism turned the digital world flat. *TheNestWeb. Design & Dev*. Retrieved from <https://thenextweb.com/dd/2014/03/19/history-flat-design-efficiency-minimalism-made-digital-world-flat>.

### References

- Deloitte Development. (2016). *Global Human Capital Trends 2016. The new organization: Different by design*. Retrieved from <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/ru/Documents/human-capital/global-human-capital-trends-2016.pdf> [in English].
- Fry, T. (2009). *Design Futuring: sustainability, ethics, and new practice*. Oxford-New York: Berg [in English].
- Gaget, L. (2018, 7 February). Top 9 of the best CAD fashion design software [Blog post]. Retrieved from <https://www.sculpteo.com/blog/2018/02/07/top-9-of-the-best-cad-fashion-design-software> [in English].
- Helge, T. (2018). Traditional vs. Digital Design Thinking. *Digital design thinking portal*. Retrieved from <https://www.digitaldesignthinking.io/> [in English].



- Imbesi, L. (2019). The Role of Design Research in a Postindustrial Society. *Design Principles and Practices: An International Journal—Annual Review*, 13(1), 1-11. <https://doi.org/10.18848/1833-1874/CGP/v13i01/1-11> [in English].
- Liedtka, J. (2018, September-October). Why Design Thinking Works. *Harvard Business Review*, pp. 72-79. Retrieved from <https://hbr.org/2018/09/why-design-thinking-works> [in English].
- McBeth, L. (2017, September 29). An Introduction to Design Thinking [Blog post]. Retrieved from <https://cohort21.com/lesliemc Beth/2017/09/29/an-introduction-to-design-thinking> [in English].
- Milev, Y. (2018). The Transformation of Societies in the Mirror of an Expanded Concept of 'Design'. *AOBBME*. Retrieved from [http://www.aobbme.com/wordpress/wpcontent/uploads/Designing\\_YM\\_Maastricht.pdf](http://www.aobbme.com/wordpress/wpcontent/uploads/Designing_YM_Maastricht.pdf) [in English].
- Milk, C. (2016). The birth of virtual reality as an art form [Video file]. Retrieved from [https://www.ted.com/talks/chris\\_milk\\_the\\_birth\\_of\\_virtual\\_reality\\_as\\_an\\_art\\_form/transcript](https://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form/transcript) [in English].
- Oxman, N. (2016). Design at the Intersection of Technology and Biology. *Enzyme*. Retrieved from <http://www.weareenzyme.com/peop> [in English].
- Schwab, K. (2016, 14 January). The Fourth Industrial Revolution: what it means, how to respond. *World Economic Forum*. Retrieved from <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-fourth-industrial-revolution-what-it-means-and-how-to-respond/> [in English].
- Szalapaj, P. (2005). *Contemporary Architecture and the Digital Design Process*. Taylor & Francis Group [in English].
- Turner, A.L. (2014). The history of flat design: How efficiency and minimalism turned the digital world flat. *TheNextWeb. Design & Dev*. Retrieved from <https://thenextweb.com/dd/2014/03/19/history-flat-design-efficiency-minimalism-made-digital-world-flat> [in English].

Стаття надійшла до редакції: 05.11.2019

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ  
ДИЗАЙНА ПЕРИОДА  
ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО  
ОБЩЕСТВА**

Гардабхадзе Ирина Анатольевна  
Доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина

Цель исследования – осмысление эволюции и тенденций развития современного дизайна в условиях постиндустриального общества с определением импакт-факторов формирования новых функций и направлений дизайн-творчества. Методы исследования. Для анализа тенденций развития дизайна применен системный подход, в основу которого положена концепция мультидисциплинарности дизайн-творчества, что дает возможность совместить элементы сравнительного, критического, историографического, терминологического и контент-анализа с методом декомпозиции сложных процессов на общей методологической платформе. Научная новизна исследования заключается в определении феноменов влияния диджитализации на развитие дизайна. Импакт-факторы влияния цифровизации на формирование тенденций дизайна разделены на группы социальной, художественно-эстетической и утилитарно-технологической природы. Динамика эволюции дизайна проанализирована в периоды начальной, зрелой цифровой и постцифровой стадий развития информационного общества. Предложен подход к управлению лояльностью искусственного интеллекта в тандеме «человек – искусственный интеллект». Выводы. Впервые выяснены особенности влияния диджитальных технологий цифровизации на зарождение новых направлений дизайн-творчества. Доведено, что влияние социальных факторов на тенденции развития современного дизайна проявляется в форме расширения «зон действия» традиционных направлений дизайн-творчества, факторы художественно-эстетической природы стимулируют расширение горизонтов фантазии дизайнера благодаря синтезу искусств и использованию элементов аугментированной / виртуальной реальности, а факторы утилитарно-технологической природы благодаря слиянию различных сфер знаний, технологий и искусств обеспечивают в современном дизайне реализацию «невозможных» ранее технологических операций. Для преодоления традиционными учреждениями образования перманентной проблемы дизайн-образования – «цифрового» разрыва между образовательными программами и требованиями рынка – им нужна модификация модели подготовки дизайнеров с акцентом на интеграцию теории и практики в реальных условиях дизайн-проектов.

*Ключевые слова:* дизайн-творчество; импакт-факторы; цифровизация; цифровой дизайн; постцифровая стадия развития

**DESIGN DEVELOPMENT TRENDS  
OF POST-INDUSTRIAL SOCIETY**

Iryna Gardabkhadze  
*Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to conceptualize the evolution and development trends of contemporary design within a post-industrial society defining the impact-factors of new functions and directions development of design creativity. The research methodology. To analyse the development trends of design, a systematic approach was applied, based on the concept of multidisciplinary of design creativity. This approach allows combining elements of comparative, critical, historiographical, terminological and content analysis with the decomposition method of complex processes on a common methodological platform. The scientific novelty of the study is to identify how digitization impacts on design progressing. The impact-factors influence of digitization on the formation of design trends was divided into groups of social, artistic, aesthetic and utilitarian-technological origin. The dynamic of design evolution was analysed at the initial, mature digital and post-digital stages of the information society development. An approach to managing the loyalty of digital intelligence in “human - digital intelligence” tandem was proposed. Conclusions. For the first time the features of the influence of disruptive digitization technologies on the emergence of new directions of design creativity are elucidated. It is shown that the influence of social factors on the contemporary design development trends is manifested in the form of expanding the “action zones” of traditional areas of design creativity. Factors of art-aesthetic nature stimulate the expansion of the designer’s imagination horizons through the synthesis of arts and the use of augmented /virtual reality elements, and factors of a utilitarian-technological nature, due to the merger of various fields of knowledge, technology, and art, ensured the implementation of “previously impossible” technological operations in contemporary design. To bridge the traditional problem – the permanent “digital gap” between curricula and market requirements, traditional educational institutions requires to modify the designers training model with a focus on theory and practice integration in-situ design projects.

*Keywords:* design creativity; impact-factors; digitization; digital design; post-digital stage of development

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188693

УДК 391.91:7.012

**ТАТУЮВАННЯ ЯК СУЧАСНА  
ДИЗАЙНЕРСЬКА  
ПРАКТИКА**

Кротевич Олександр Володимирович  
*Здобувач,*  
ORCID: 0000-0002-6934-9310,  
e-mail: aleksandr\_44@ukr.net,  
Київський національний  
університет культури і мистецтв,  
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета роботи – узагальнити теоретико-методологічні підходи до вивчення проблеми татуювання; виявити специфіку і лексемний зміст татуювання як сучасної дизайнерської практики; визначити й окреслити стилі, функції та види татуювання залежно від змісту й ознак цього явища. У статті досліджується татуювання як різновид дизайнерської творчості. Рукотворні мистецтва минулих тисячоліть із прогресом людства еволюціонували й нині становлять базу для розвитку мистецьких дизайнерських практик та духовного розвитку особистості. Процес нанесення стійкого малюнка на тіло методом місцевого травмування шкірного покриву із внесенням в підшкірну клітковину (дерму) фарбувального пігмента, внаслідок чого в деяких випадках народжуються шедеври прикраси тіла, – яскравий приклад дизайнерсько-графічного виду образотворчого мистецтва. Методи дослідження. У процесі дослідження використані традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, реконструктивно-модельний, історико-атрибутивний, хронологічна дескрипція, що сприяли розкриттю еволюції і трансформації татуювання в різних культурно-історичних контекстах. Поряд із загальнонауковими використаний компаративний метод порівняльного аналізу, який дав змогу проаналізувати об'єкт дослідження в просторі різних культурних реалій. Наукова новизна дослідження полягає в розкритті художньо-стилістичних та функціональних особливостей татуювання в контексті практикованого нині дизайну. Визначено основні засоби формування художньо-образних характеристик сучасного татуювання, окреслено композиційні прийоми формування художньо-образних рішень засобами, притаманними стилям і технікам сучасного татуювання. Висновки. Виявлено, що мистецтво татуювання становить важливу ділянку сучасного дизайну. Йому властива креативна образність, художня мова, стилістика й техніка. Ідею татуювання відображають композиційні візуальні зображення, створені в певній художній стилістиці із застосуванням конкретних технічних засобів та прийомів.

*Ключові слова:* татуювання; сучасна дизайнерська практика; художньо-образні тенденції

**Вступ**

Рукотворні мистецтва, що виникли в минулих тисячоліттях, із прогресом людства еволюціонують, видозмінюються, трансформуються. За своєю сутністю вони становлять базу для розвитку мистецьких дизайнерських практик, духовного розвитку особистості. Такою є мистецька практика татуювання, зі своїми тенденціями й методами.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні проблематики та тематичних різновидів татуювання, принципів та функцій його образно-графічної виразності, видів графічної метафори, інноваційних прийомів і стилів.

До матеріалів цього дослідження залучені описи сучасних істориків. Так, на основі робіт Вельфліна (1994) та Вермана (2000) здійснено огляд генезису й етапів історичного розвитку мистецтва татуювання від доби первісності та античності. Дослідник С. Єшевський (1870) у своїй історичній праці описував татуювання як поширений вид мистецтва у скіфо-сарматських народів – гуннів, акатцірів, аланів, неврів, белловаків.

Важливими джерелами вивчення практики татуювання є альбоми й монографії, ілюстративна частина яких містить додатки зі зразками різних видів татуювання. Серед таких – видання Д. Авдусіна «Основи археології: Залізний вік Південного Сибіру» (1989), С. Руденка «Культура населення Гірського Алтаю в скіфський час» (1953), Н. Полосьмак «Поховання знатної Пазирикського жінки» (1996), данського археолога О. Мюллера «Ordning af Danmarks oldsager. Systeme préhistorique du Danemark» (1888–1895), «Nordische Altertumskunde» (1897–1898), «Urgeschichte Europas» (1905), до

яких увійшли матеріали археологічних розкопок. В історико-географічній праці «Атлас Крузенштерна 1809 року» містяться документальні малюнки, створені російськими дослідниками, натуралістами та професійними художниками Григорієм Лангсдорфом і Тілезіусом фон Тіленау Вільгельмом Готтлібом. Отже, можна констатувати, що в сучасних умовах розвитку технологій та зміни культурних цінностей людства системні дослідження мистецтва тату загалом та дизайну татуювання зокрема досі не проводилися.

### Мета статті

Метою роботи є узагальнення теоретико-методологічних підходів до вивчення проблеми татуювання; виявлення специфіки та лексемного змісту татуювання як сучасної дизайнерської практики.

### Виклад матеріалу дослідження

Суттєве значення у вивченні татуювання як дизайнерської творчості належить поняттю «татуювання». Процес нанесення стійкого малюнка на тіло методом місцевого травмування шкірного покриву із внесенням в підшкірну клітковину (дерму) фарбувального пігменту, внаслідок чого в деяких випадках народжуються шедеври прикраси тіла, є яскравим прикладом дизайнерсько-графічного виду образотворчого мистецтва.

Відомі дослідники Дж. Кук та І. Крузенштерн вважали, що слово «татуювання» належить до діалектів Океанії (Крузенштерн, 1809) і походить від «tattoo», котре перейшло до англійської мови (Кук, 1948). Уперше термін «тату» в англійській мові вжив і зафіксував англійський мореплавець Дж. Кук – мандрівник, дослідник, першовідкривач. У 1773 р. в «Звіті про подорож навколо світу», розповідаючи про звичай новозеландців, Дж. Кук вказав, що полінезійське слово «тата» позначає «малюнок», «знак», «відбиток», «дух». Характеризуючи новозеландців як людей високого зросту й фізично добре розвинених, дослідник підкреслив, що в багатьох із них на тілі є татуювання хитромудрого малюнка (Кук, 1948).

Термін «татуювання», «татуаж», як такий, що охоплював усі сфери означеного явища, потрапив до першого видання «Словника медицини» – «Nouveau dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire», який у 1856 р. підготували французькі лікарі Юбер Ністен та Жозеф Капюрон. У словнику зазначалося, що «татуювання», означене як «татуаж» (tatouage), – це операція, під час якої роблять укол в шкіру до крові на певній ділянці мілкозmelенними порошками – такими, як кіновар, вугілля тощо, а металеві або інші порошки в кінцевому підсумку надходять в лімфу за допомогою механічного проникнення, залишаються і забарвлюючи відповідні залози (Nysten, 1856).

Упродовж довготривалого існування мистецтво татуювання набуло зрілості, технологічної довершеності, образно-стилістичної виразності. Водночас технічні навички, уміння та прийоми, які були притаманні в ранні періоди розвитку мистецтва татуювання залишаються предметом зацікавлень сучасних майстрів, тому що мають культурні набуток та досвід, які органічно поєднуються з новими технологіями, отримуючи нове осмислення та «прочитання» у світлі дизайнерських підходів.

На основі історичних даних та ретроспективних методів формуються й окреслюються набори тем, образів, стилів, спеціальних технік і технологій татуювання. Вони враховують об'єктивні фактори – суспільно-політичні, економічні й соціальні, які об'єктивно відтворюють процеси, що позначилися на структурі й змісті образної системи татуювання, конкретних композиційних вирішеннях творчих завдань, художній стилістиці та зображувальній мові татуювання. Татуювання розглядається як художня та дизайнерська практика, з одного боку, відповідно до середовищних систем культури багатьох народів та етносів, з іншого – кланово-представницьких спільнот, субкультур тощо. Стилi й технології, етнічні й кланові татуювання були проаналізовані автором у попередніх дослідженнях (Кротевич, 2018; 2019). У сучасних умовах, коли спостерігається стрімке поширення татуювання, посилюється його мистецька основа, яка визначає й дизайнерську практику.

Практика татуювання, її різноманітні види, образи, техніки – одне з актуальних питань сучасного дизайну, що торкається сфер творчої діяльності, майстерності, образної й технічної креативності. Чільне місце серед аспектів даного питання належить визначенню ролі й місця татуювання як частини сучасної художньої культури Заходу та Сходу. Це стосується, зокрема, художніх якостей, особливостей та рис цього виду творчої діяльності, значення якої залишається донині науково невизначеним по суті, а сама галузь не вивченою ані в аспекті мистецьких, ані в аспекті дизайнерських практик. Історія



виникнення, особливості функціонування, соціальна потреба в татуванні, його мистецькі властивості належать до наукової проблематики, яка впродовж ХХ ст. цікавила багатьох спеціалістів з історії, етнографії, медицини, культури, філософії. За слушним твердженням дослідників реклами (Гринберг, 1995; Маргеттс, 2000), татування належить до особистісної самореклами поряд із відзнаками та елементами одягу і є намаганням людини виразити свою індивідуальність, продемонструвати комплекс властивостей, визначити ступінь участі в суспільному житті та його приналежність до певної соціальної групи, окреслення свого статусу. У ХХ ст. у світі виникли умови, коли татування набуло офіційного визнання та статусу невід'ємної частини субкультури. Татування є послугою, яка отримала значення мистецької практики.

Одним із аспектів означеної проблематики є сучасні підходи до вивчення та освоєння цієї практики саме як дизайнерської. Реалізована зусиллями багатьох майстрів-дизайнерів, вона надає приклади залучення досвіду з вирішення низки питань соціального, політичного, культурно-мистецького життя, різноманітні напрями та прояви якого актуалізуються та здійснюються саме в наш час. Важлива роль у таких процесах належить провідним дизайнерським майстерням та школам, завдяки яким виникають і формуються стилістичні напрями, течії, модні тенденції, тренди (Кротевич, 2018). Саме їхніми зусиллями здійснюються конкретні починання – творчі проекти, різноманітні акції щодо обміну професійним досвідом, методиками, знанням з нових технік і стилів. Представники й поширювачі таких тенденцій – фахівці-професіонали татування – проводять показові та навчальні майстер-класи, беруть участь у спеціальних шоу, фестивалях, де презентують свої досягнення. Серед них – сучасні художники тату – Катерина Молін, Джуліано Кацелла, Клем Дігліо, Грім, Джордж Кемпіді, Курт Баєр, Адам Бартон та ін.

Отже, цінний творчий досвід у справі татування як виду творчої практики потребує наукового осмислення, адже її активність у сучасних дизайнерських процесах, у постійному обміні ідеями й технічними новаціями об'єктивно засвідчує майбутню поступальність руху татування як галузі дизайну, здатної до постійного оновлення в змісті, образності й стилістиці.

Дослідження татування ґрунтується на вивченні та систематизації матеріалів, що сукупно формують уявлення про татування як окреме явище із власним змістом, структурою, ознаками та об'єктивно існуючою характеристикою, котра дає змогу скорегувати виявлені про нього фактичні дані відповідно до вимог сучасної науки. Так, для з'ясування смислового навантаження виражальних компонентів у композиціях татування застосовані дані із семіотики. Багато схожих символів, знак, рун у татуваннях зустрічаються в різних народів, на різних континентах і в різноманітних призначеннях. Можна також стверджувати, що всі без винятку народи світу знали і використовували татування для прикрашання тіла та ідентифікації одноплемінників. Магічні й релігійні аспекти татування протягом віків були рушійною силою, а тотемізм і татування сприймалися у первісних народів як магічний винищувальний засіб позбутися не тільки злих духів, а й вилікуватись від тієї чи іншої хвороби.

Поруч із медичним аспектом татування мав місце кримінальний аспект. Багато століть татування вважалося за негативну виразну особливість прояву агресивної поведінки окремих прошарків суспільства, як прояв непокори, конфлікт між деформованими й позитивними потребами індивідів, що відрізняються односторонністю інтересів та поглядів. У цьому явищі вбачалася непряма і вербальна агресія суспільству. Розгляд і систематизація татувань злочинців були переведені в наукову площину. Факт опублікування відомим ученим, основоположником антропологічної школи в кримінології О. Лакассанем у ХІХ ст. наукової праці, присвяченої практиці кримінальних татувань («*Hommage à Jean*», 1862), уперше вивів явище тату на розгляд суспільства, але тільки на рівні користі в науковій криміналістиці.

Мистецтвознавчий аспект сучасного тату як провідний заявив себе тільки на межі ХІХ–ХХ ст., коли татування стало дизайнерською практикою. Дизайнерські рішення залучаються для опису образної та композиційно-графічної виразності, у художньому сенсі вдосконалюються тату-стилі й створюються нові молодіжні форми цього явища.

Розглянуті матеріали дають підстави впорядкувати татування як дизайнерську практику за кількома ознаками.

1. За періодами історичного розвитку мистецтва татування, яке розглянуто в аспекті лінійної еволюції:

а) древній період, де саме виникнення та існування явища тату в первісному суспільстві пов'язувалося з магічними та релігійними аспектами, наявні простежувався зв'язок нанесення татувань із поняттями особистої прикраси, зв'язком тотемізму і тату та ключем до вирішення історичних і ет-

нологічних проблем. Для головних, першочергових завдань древньої людини, а це була їжа, тепло й виживання, татуювання стало як стійкий особистий символ поклоніння силам природі та духам, що посилають вдачу на полюванні та в пошуках рослинної їжі. Поєднання не завжди сприятливих біологічних, психологічних, племінних та інших соціально-психологічних чинників відтворював увесь спосіб життя первісної людини. Характерним для нього стає порушення емоційних відносин з навколишнім світом, і тому він вдається до перших, хитких спроб у мистецтві – наскальних малюнках, прикрашанні різними речами тіла й татуюванні, яке було показником асоціальної шкали життєвих цінностей;

б) період розквіту древніх цивілізацій, шумерської та єгипетської, де татуювання виступало як оберіг, як сакральне дійство і як ознака приналежності до вищих сил. Так, однією з версій виникнення тату є те, наприклад, що фараони для продовження «терміну молодості» вдавалися до художнього розпису тіла, і особливо уважно відносилися до брів, очей та вуст де використовували техніку татуювання. Тобто в цих історичних періодах у тату переважав складник краси; уже в ті часи вибір кольору, форми та поняття краси превалювали в окремих суспільних осередках тієї епохи;

в) період розвитку татуювання в Полінезії, де мистецтво нанесення стійкого малюнку, разом із релігійним складником, вийшло на рівень усвідомленої прикраси тіла з різноманітними причинами та приводами. Ще І. Крузенштерн (1809) зазначав, що мистецтво татуювання ніде не доведено до такої досконалості, як на Полінезійських островах. Вражений татуюваннями туземців, мореплавець назвав це явище певним родом живопису. Татуювання полінезійців виділялись чіткими рівними та плавними лініями, наявністю геометричних зображень, вишуканих композицій і навіть деякими знаннями із сучасної ергономіки.

2. За характеристикою, змістом та функціями татуювання в конкретному соціальному середовищі:

а) За змістом види тату розділяються на сигнально-обособлені, стратифікаційні-статусні, особистісно-установчі, політичні, міфологічні, культові, антирелігійні, кримінальні, декоративні, гумористичні, сентиментальні, професійні.

б) За функціями:

– де орієнтована функція визначає приналежність до певної статусної діяльності та орієнтованої на той чи інший характер значення татуювання;

– сигнально-відособлена функція, що вказує на приналежність їхнього носія до певної соціальної групи;

– особистісно-установча функція визначає, ідентифікує, «паспортизує» окремого суб'єкта в загальному середовищі;

– стратифікаційна функція, або статусна, вказує на місце носія татуювання в ієрархії той чи іншої спільноти;

– професійна функція татуювань пов'язана з героїчними і найбільш престижними в суспільстві професіями, такими, як військові та морські офіцери, льотчики та ін., для чого в татуюванні використовуються традиційні елементи та образи вказаних професій;

– заохочувальна функція: татуювання в певному середовищі є засобом заохочення, піднесення над соратниками по об'єднанню;

– декоративно-художня, або естетична функція: татуювання розглядається як краса тіла, а вимоги до зображень стають більш прискіпливими в плані дизайну та складності композицій;

– сентиментальна функція татуювань виступає в романтичній формі і є однією з тонких, витончених проявів в художньому сучасному тату;

– гумористична функція зі своїми жартівливими татуюваннями часто проявляється в молодому віці, зі вкрапленими бунтарськими нотками.

3. За естетичними властивостями зображень, де татуювання в загальному огляді розподіляється на жанрово-тематичні групи, стилі й техніки виконання.

У них стилістично-сміслові компоненти впорядковуються та композиційно зображуються відповідно до специфічних особливостей певних соціальних груп, що виступають у ролі самотутніх художніх явищ.

Розгляд художніх та композиційних прийомів дає підстави вести мову про такі стилі татуювання: треш-полька, дотворк, блекворк, арт-брют, японія (орієнтал), абстракціонізм, 3D-реалізм, слов'янський стиль, білі татуювання, кібер, біомеханіка, органіка, майя, нью-скул, олд скул, сюрреалізм, кельтський стиль, модерн, трайбл, традишнел, неотрадішнел, етніка, ультрас, патріотичне тату.

### Висновки

Виявлено, що мистецтво татуювання складає важливу сферу сучасного дизайну, характеризує зміст, образність, художню мову, стилістику, техніки й технології доволі розповсюдженої практики. З'ясовано, що ідею татуювання відображають відповідні композиційні візуальні зображення, створені в певній художній стилістиці із застосуванням конкретних технічних засобів та прийомів.

Проведене дослідження дало змогу узагальнити теоретико-методологічні підходи до вивчення проблеми татуювання та виявити специфіку й лексемний зміст татуювання як сучасної дизайнерської практики.

Виявлені художні особливості витворів татуювання дають підстави в наступних дослідженнях більш змістовно простежити тенденції мистецтва татуювання в європейському та світовому масштабі, його вплив на сучасну моду, дизайн та інші явища, що поєднують мистецьку й соціальну сферу. Майбутні перспективи досліджень вбачаємо в розкритті специфіки мистецтва тату в сенсі модної тенденції як одного із напрямів сучасного дизайну.

### Список використаних джерел

- Вельфлін, Г. (1994). *Основные понятия истории искусства: проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Санкт-Петербург: МИФРИЛ.
- Верман, К. (2000). *История искусства всех времен и народов* (Т. 1). Санкт-Петербург: Полигон.
- Гринберг, Т.Э. (1995). *Политическая реклама: портрет лидера*. Москва: Возрождение.
- Ешевский, С.В. (1870). *Сочинения* (Ч. 2). Москва: Издательство Солдатенкова.
- Кротевич, О.В. (2018). Визначення та класифікація специфічних особливостей стилів і образів сучасного татуювання. *ScienceRise*, 8 (49), 13-19.
- Кротевич, О.В. (2019). Трансформація технологій мистецтва татуювання та їх вплив на художню якість і виразність зображень. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 19, 189-197.
- Крузенштерн, И.Ф. (1809). *Путешествие вокруг света в 1803, 4, 5, и 1806 годах*. (Ч. 1). Санкт-Петербург: Морская Типография.
- Кук, Д. (1948). *Путешествие к Южному полюсу и вокруг света*. Москва: ОГИЗ.
- Маргеттс, Б. (2000). *Боди-арт* (Пер. А. Ермилова). Москва: АСТ; Астрель.
- Хамбли, У.Д. (2014). *История татуировки. Ритуалы, верования, табу*. Москва: Центрполиграф.
- Hommage à Jean Lacassagne. (1962). *Cahiers lyonnais de la Médecine*, 3.
- Nysten, P.-H. (1856). *Nouveau dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*. Paris: JB Baillière.

### References

- Cook, J. (1948). *Puteshestvie k Iuzhnomu poliisu i vokrug sveta [A Voyage Towards the South Pole and Round the World]*. Moscow: OGIZ [in Russian].
- Eshevskii, S.V. (1870). *Sochineniia [Complete Works]* (Pt. 2). Moscow: Izdatelstvo Soldatenkova [in Russian].
- Grinberg, T.E. (1995). *Politicheskaiia reklama: portret lidera [Political advertising: a portrait of a leader]*. Moscow: Vozrozhdenie [in Russian].
- Hambley, W.D. (2014). *Istoriia tatiurovki. Ritualy, verovaniia, tabu [The history of tattoos. Rituals, beliefs, taboos]*. Moscow: Tcentrpoligraf [in Russian].
- Hommage à Jean Lacassagne [Tribute to Jean Lacassagne]. (1962). *Cahiers lyonnais de la Médecine*, 3 [in French].
- Krotevych, O.V. (2018). Vyznachennia ta klasyfikatsiia spetsyfichnykh osoblyvostei styliv i obraziv suchasnoho tatiuiuvannia [Definition and classification of specific features of styles and images of modern tattoo]. *ScienceRise*, 8 (49), 13-19 [in Ukrainian].
- Krotevych, O.V. (2019). Transformatsiia tekhnolohii mystetstva tatiuiuvannia ta yikh vplyv na khudozhniu yakist i vyraznist zobrazen [Transformation of tattoo art technologies and their influence on artistic quality and expressiveness of images]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*, 19, 189-197 [in Ukrainian].
- Krusenstern, I.F. (1809). *Puteshestvie vokrug sveta v 1803, 1804, 1805, i 1806 godakh [Voyage Round the World, in the Years 1803, 1804, 1805, and 1806]*. (Pt. 1). St. Petersburg: Morskaiia Tipografiia [in Russian].
- Margetts, B. (2000). *Bodi-art [Body art]* (Trans. A. Ermilova). Moscow: AST; Astrel [in Russian].

- Nysten, P.-H. (1856). *Nouveau dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire* [New dictionary of medicine, surgery, pharmacy, accessory sciences and veterinary art]. Paris: JB Baillière [in French].
- Velflin, G. (1994). *Osnovnye poniatiia istorii iskusstva: problema evoliutcii stilia v novom iskusstve* [The basic concepts of the history of art: the problem of the evolution of style in new art]. St. Petersburg: MIFRIL [in Russian].
- Verman, K. (2000). *Istoriia iskusstva vsekh vremen i narodov* [The history of the art of all times and peoples] (Vol. 1). St. Petersburg: Poligon [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 07.11.2019

## ТАТУИРОВКА КАК СОВРЕМЕННАЯ ДИЗАЙНЕРСКАЯ ПРАКТИКА

Кротевиц Александр Владимирович  
Соискатель,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель работы – обобщить теоретико-методологические подходы к изучению проблемы татуировки; выявить специфику и лексемное содержание татуировки как современной дизайнерской практики; определить и обозначить стили, функции и виды татуировки в зависимости от содержания и признаков этого явления. В статье исследуются татуировки как разновидность дизайнерского творчества. Рукотворные произведения искусства прошлых тысячелетий, с прогрессом человечества эволюционировали и составляют базу для развития художественных и дизайнерских практик, духовного развития личности. Процесс нанесения устойчивого рисунка на тело методом местного травмирования кожного покрова с внесением в подкожную клетчатку (дерму) красящего пигмента, в результате чего в некоторых случаях рождаются шедевры украшения тела, является ярким примером дизайнерско-графического вида изобразительного искусства. Методы исследования. В процессе исследования использованы традиционные искусствоведческие методы: историко-культурный, реконструктивно-модельный, историко-атрибутивный, хронологическая дескрипция, которые способствовали раскрытию эволюции и трансформации татуировки в различных культурно-исторических контекстах. Наряду с общенаучными использован компаративный метод сравнительного анализа, который позволил проанализировать объект исследования в пространстве различных культурных реалий. Научная новизна заключается в раскрытии художественно-стилистических особенностей татуировки в контексте практикуемого ныне дизайна тату. Определены основные средства формирования художественно-образных характеристик современной татуировки, указаны композиционные приемы формирования художественно-образных решений средствами присущими стилям и техникам современной татуировки. Выводы. Выявлено, что искусство татуировки составляет важный участок современного дизайна. Ему свойственна образность, художественный язык, стилистика и техника. Идею татуировки отражают композиционные визуальные изображения, созданные в определенной художественной стилистике с применением конкретных технических средств и приемов.

*Ключевые слова:* татуировка; современная дизайнерская практика; художественно-образные тенденции

## TATTOO AS A MODERN DESIGN PRACTICE

Oleksandr Krotevych  
PhD candidate,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to generalize theoretical and methodological approaches to the study of the tattoos issue; to identify the specifics and lexemic content of the tattoo as a modern design practice. Identify and outline the styles, functions, and types of tattoos, depending on the content and features of the phenomenon. The article explores tattoos as a kind of design creativity. The crafted arts of the past millennia, with the progress of humankind, have evolved and formed the background for the development of art design practices, spiritual development of the individual. The process of applying a steady pattern to the body by the method of local injury of the skin with the introduction of dye pigment in the skin structure (dermis), resulting in in some cases the birth of masterpieces of body decoration, is a striking example of the graphic design art. The research methodology applies the following traditional art criticism methods: historical-



cultural, reconstructive-model, historical-attributive, chronological description, which contributed to the disclosure of the evolution and transformation of tattoos within various cultural and historical contexts. Along with general scientific methods, the comparative method of comparative analysis was used, which made it possible to analyze the object of the study over the various cultural realities. Scientific novelty involves the insight of the artistic and stylistic peculiarities of a tattoo in the context of the tattoo design that practiced today. The basic means of forming the artistic and figurative characteristics of the modern tattoo are determined, the compositional methods of forming the artistic and figurative decisions by means of the styles and techniques of the modern tattoo are outlined. Conclusions. It has been revealed that the art of tattooing is an important area of modern design. It is characterized by imagery, artistic language, style, and technique. The idea of a tattoo is reflected in composite visual images created in a specific artistic style using specific technical means and techniques.

*Keywords:* tattoo; modern design practice; art-shaped trends

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188696

УДК 391

**СПЕЦИФІКА  
ЕТНОКУЛЬТУРНИХ  
ВИМІРІВ ОДЯГУ**

Сорока Марина Василівна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-0509-8508,**e-mail: marysya-@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета дослідження – розглянути соціокультурні детермінанти у формуванні етнокультурних технологій сценізму в одязі з визначенням ієрархічних рівнів його проявів та ознак. Методологія дослідження базується на проблемно-хронологічному та історико-порівняльному методах, які дали змогу виділити з об'єкта дослідження ряд проблем та висвітлити особливості й систему наслідування в етнокультурі одягу; аналітичний принцип допоміг з'ясувати значення та місце стилізації й етнореконструктивного моделювання модного простору в загальносвітовій культурі, а соціально-психологічний – наявність соціального запиту на розвиток національних традицій та загальнокультурної функції культурно-цінного видовища як утвердження цінностей спільності та особистості. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні етнографічного одягу як своєрідного модельного простору та семантичної маркерності українського етнікосу, який моделює хтонічну символіку, а також у висвітленні етномоди як культурної цілісності. Висновки. З'ясовано, що етнокультура як метафізична основа реконструюється будь-якою іншою системою культурних практик, живе в різних контекстах рефлексії як відгук на цінності втраченого фольклорного буття, фольк-моди; близькою до етнокультури є аматорська культура. Як космоцентричний фактор єдності людини в її родовому вимірі та світі, етнокультурний одяг є антроповимірним (антропним) феноменом, який намагається тіло людини зробити космічним, описати його в космічних архетипах. Отже, семантична маркерність українського етнікосу моделює хтонічну символіку. Доведено, що, етнокультура як реконструктивна парадигма сучасності орієнтована на дві моделі: музеєфікацію середовища, етнорегенерацію ремесел, декоративно-прикладного мистецтва і певну «макетизацію» образу часу в скансенах, етнічному моделюванні костюма та ін.

*Ключові слова:* мода; етнокультура; аматорська культура; міф рефлексивний; міф художній

**Вступ**

Сучасна мода знаходиться в стадії перманентного звернення до метафізичних витоків культуротворення, зокрема яскраво визначають себе етнокультурні та аматорські інтенції. Стилізація, певна архаїзація та етнореконструктивні парадигми моделювання модного простору дають змогу зрозуміти життя в гурті, коли люди не розподіляються на виконавців і слухачів, мають єдиний світогляд, діють на загальній сцені тотального буття етнічного космосу. Все це спонукає до перетворення комунікативних властивостей спільнот моди та всіх засобів її артикуляції на полікультурну сцену, що є актуальним для визначення специфіки етнокультурних вимірів моди.

Наукова новизна дослідження полягає у розгляді етнографічного одягу як своєрідного модельного простору та семантичної маркерності українського етнікосу, який моделює хтонічну символіку, а також у висвітленні етномоди як культурної цілісності.

Проблема сценізму в етнокультурному вимірі досліджувалася в роботах низки науковців. Зокрема, Р. Захаржевська (2005) в «Історії костюма. Від античності до сучасності», описуючи різні стилі та напрями в розвитку цієї галузі мистецтва, досліджує зміни, що відбулися з костюмом упродовж століть. Монографія М. Хренова (2006) «Видовища в епоху повстання мас» присвячена «ренесансу» – естетичному феномену ХХ ст. При цьому розглядаються і традиційні видовища (балаган, цирк, театр), і новітні його форми (кіно, телебачення). Усі ці форми видовищ є не лише художніми феноменами, а й засобами масового впливу.

Проте найбільше досліджень з питань етнокультурних вимірів одягу, зв'язку між особливостями сприйняття людини та її потребами в самовираженні через одяг знаходимо в низці ґрунтовних праць

Ю. Легенького (2000; 2003; 2006; 2008; 2018), причому його феномен розглядається і на макрорівнях, і на мікрорівнях національної ідентичності та стилєвих ознак і символіки.

Відмітимо також щорічні Міжнародні конгреси з етнодизайну «Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції», на яких розглядаються питання народних традицій, досягнень у сфері етнодизайну, творчого внеску наукових шкіл, учених, діячів культури, мистецтва та працівників освіти в розвиток етнодизайну та пропаганда цінностей етнодизайну засобами соціальної комунікації (Степаненко, 2019). Однак естетичні та культурологічні аспекти формування етнокультурних артефактів недостатньо висвітлені та потребують окремого дослідження.

### Мета і методи дослідження

Метою статті є з'ясування соціокультурних детермінант у формуванні етнокультурних технологій сценізму в одязі з визначенням ієрархічних рівнів його проявів та ознак.

Методологія дослідження ґрунтується на проблемно-хронологічному та історико-порівняльному методах, які дали змогу виділити з об'єкта дослідження ряд проблем та висвітлити особливості й систему наслідування в етнокультурі одягу. Аналітичний принцип допоміг з'ясувати значення та місце стилізації й етнореконструктивного моделювання модного простору в загальносвітовій культурі, а соціально-психологічний – наявність соціального запиту на розвиток національних традицій та загальнокультурної функції культурно-цінного видовища як утвердження цінностей спільності та особистості. Дослідження в такий спосіб привело до думки, що етнографічний одяг – це своєрідний модельний простір, унікальний космологічний тип, який не вписується в універсум сучасного полісценізму.

### Виклад матеріалу дослідження

Розглядаючи специфіку етнокультурних вимірів моди у зв'язку із проблемою сучасного полісценізму, насамперед варто зазначити: людина створює світ в умовах вільного світовідчуття, і хоча подекуди його називають «примітивом», але він актуалізується в період постмодернізму, як і етнокультура в цілому. Стилізація, певна архайзація й етнореконструктивні парадигми моделювання модного простору дають змогу зрозуміти тотальне буття етнічного космосу. Усе це спонукає до перетворення комунікативних властивостей спільнот моди та всіх засобів її артикуляції на полікультурну сцену, що є актуальним для визначення специфіки етнокультурних вимірів моди.

Особлива риса етнокультурної сцени – її видовищність, що зберігає міфологічні моделі поведінки. Так, дослідник медійних та масових мистецтв М. Хренов (2006) відмічає, що традиційність видовищ, як прояв традиційної культури, зумовлена їхнім соціально-психологічним розвитком та функціонуванням. Причому колективні патріархальні форми життя, які продовжували повторювати традиції, є тими складниками, котрі, стримуючи індивідуальні прояви, не мали передумов до новизни. «У соціально-психологічному плані насиченість культури видовища пояснюється її потребою таких відносин спільності й особистості, коли перша має первинне значення. Визначається загальна культурна функція культурно-цінного видовища як утвердження цінностей спільності, а його найбільш універсальною ознакою є комунікація, здатність утверджувати жертвність особистого в ім'я колективних цілісних норм культури. Ці особистості й перетворили традиційне видовище на різних етапах розвитку традиційних технологій, тобто неміської культури, на засоби масової комунікації» (с. 13).

Міф, як зазначає О. Потебня (1976), належить до сфери поезії в широкому сенсі цього слова; міф розглядається як поетичний образ, визначається як матерія будь-якого мислення, у тому числі й етнокультурного. Етнокультура зберігає систему наслідування та систему «запитів» людиною природи, космосу, універсуму. Так, у єгипетському міфологічному просторі на все була воля істот, котрі відповідали за те чи інше явище. Міф як відношення між суб'єктами був живим світом, сповненим духів. Він, певною мірою, знайшов своє продовження в анімації, адже саме поняття походить від лат. *anima* – душа і фр. *animation* – оживлення.

В етнокультурі визначається екстенсивна та інтенсивна метрика вимірювання цінностей культури, котра свідчить, що інтенсивна метрика є завершеним космосом, який маркується в одязі, зокрема, вгорі – головним вбранням, внизу ж взуттям, а все, що наноситься на тіло людини, символізує цнотливість, красу, благість, добробут. Пояс завжди був не лише маркером розподілу верху й низу, а символізував жіночню та чоловічу цнотливість. Головним було зазначити тіло як динамічну конструкцію,

де плечовий пояс є зіткненням екстенсивної та інтенсивної метрики. Отже, ми зможемо «одягнути» людину, якщо на ній є плечовий пояс.

В етнокультурі доволі ретельно підходять до того, щоб визначити комір, купон, призбирання складки та ін. Усе це свідчить про те, що комір (малий чи великий) є також модифікатором зіткнення, як і плечовий пояс, що характеризує цілісність одягу.

Одяг можна визначити як укриття, купол, чашу – гравітаційні настанови формотворення (Легенький, 2008). Драперії в етнокультурі визначаються досить однозначно. Наприклад, в одязі на рівні поясу позаду врізається складна конструкція з тканини (беруться дві або три тканини, які утворюють складки і вшиваються). Виникає своєрідна «троянда», що презентує нижню частину тіла як своєрідну квітку, тому жінок, які мали б негарні ноги та сідниці в етнокультурі не існує. Постає жінки (молодої чи старої) перетворюються на певну скульптуру та має чітко визначену статуру, де драпірувальний комплекс, відомий ще з античності, вшивається в накладний одяг як завершена пластична субструктура. Архетипи українського одягу – це сорочка, плахта, кірсетка, фартух, запаска, юпка й ін.

Ю. Легенький (2008) стверджує, що накладний одяг буде поступово замінюватися симбіотичним за домінантою драперій, де буде кілька зон накладання. Так, український жупан мав чотири рукави, які могли зав'язувати, накидати попереду чи назад. Плюральність витворів, коли є не одна вісь антропологічної вертикалі, а три, чотири, п'ять і навіть кілька витворів формують логіку «зламаної» осі. Одяг буде тяжіти до зростання ступенів свободи його елементів. Важливо, що логіка синтетичного простору одягу вже визначена в етнокультурі.

Отже, драпірувальний і накладний одяг в етнокультурі не існують в чистому вигляді. Завжди є паліатив – вписування драперій у накладний одяг. На наш погляд, перспективою «розкріпачення» систем одягу в моді ХХІ ст. може бути інверсія – вписування в драпірувальний одяг систем одягу накладного. Формотворчий простір одягу моделюється в українському етнікосі (історично сформована сукупність людей, що володіють загальними особливостями культури й рисами психіки, свідомістю єдності й відмінності від інших сукупностей етнічного характеру) як розподіл на певні зони: головний пояс, плечовий і стегна. Тобто визначаються три константи (екстремальні зони інтенсивної метрики – головний пояс, екстенсивної – плечовий пояс та стегна). Модифікаторами в формотворенні одягу виступають переходи між константними зонами тіла (голова, тулуб, верхні та нижні кінцівки), що маркуються на шиї, поясі та нижче стегон і визначають зони руху тіла.

Така елементарна культурологічна граматики певною мірою допоможе визначити етнокультурний одяг антроповимірним (антропний) феноменом як космоцентричним фактором єдності людини в її родовому вимірі та світі. Етноодяг тяжіє до того, щоб тіло людини зробити космічним, описати його рух, статуру в космічних архетіпах. Адже тіло як феномен культури в етнокультурному вимірі не є тотожним фізичним параметрам людського тіла. Згадаймо, що ментальне тіло в Давньому Єгипті було доволі семантично сталим. Якщо поглянути на скульптуру фараона, який сидить, то висота його зросту дорівнювала п'яти вертикалям звичайних людей, що були зображені поруч. Також «хвостаті сукні» культури Середньовіччя у співвідношенні їхньої довжини з тілом людини, мають коливання від трьох до п'яти висот її тіла. Отже, три ментальних тіла людини (три висоти) – це той константний простір, який символізує три зони абсолютного виміру незмінних архетипів людського космологічного «Я» (Легенький, 2008). В етнокультурі певною мірою символічно зберігаються ментальні співвідношення.

Якщо поглянути на семантичну вертикаль в етнокультурі, то можна зробити такий висновок: етнокультура також не обмежується параметрами звичайного тіла людини, а намагається продовжити його вгору і вниз. Так, аж до низу доходять сорочки, а вгору – високі шапки, зондуючи вертикаль. Це свідчить про те, що, особливо у чоловіків, утворюється злет вгору, який намагається віртуально подовжити тіло людини.

Людина, одягнена як суб'єкт етнокультури, моди, є планетарним феноменом, а костюм лише визначає константу цієї планетарності у формотворчих константах. Отже, першим формотворчим складником є підв'язка. Так, ще за часів палеоліту, на руках, ногах, стегнах жінок наявні підв'язки. Ми не знаємо їхнього значення, але вважаємо, що це були маркери входження людини в соціум. Зокрема, підв'язки з певною кількістю висульок свідчили про те, що перед нами певний код соціалізації тіла людини, відображений у семантиці одягу.

Одяг виникає не із сорому, про що розповідається в Біблії, коли людина прикрила статеві органи листочком, а набагато раніше, ще в протокультурну добу в палеоліті, як семантичне входження в світ, і стає маркером цього входження. Підв'язка – перший архетип, який позначає місце людини в кос-



мосі. Перетин нагадує коло і є образом Великої богині, образом неба. Усі підв'язки, нанесені на тіло у вигляді перетинів (комір, оточення кінцівок, низ одягу), буквально «обіймають» або відсторонені від тіла, бо маркують в етнокультурі небесність. Одяг є небесною субстанцією, а сорочка – найбільш небесною в тому сенсі, що несе на собі солярні знаки.

Наступним формотворчим елементом є розріз, який з'являється в накладному одязі. Так, нарамник у Візантії (коли в шматку тканини робиться надріз посередині, накладається на плечі, зшивається по краях) презентує феномен накладання в чистому вигляді. Згодом до цієї конструкції пришиваються рукава і виникає середньовічна туніка. У Давньому Римі туніка, як відомо, не зшивалася вгорі, а зчіплювалася фібулами; у таку туніку «входили» зверху вниз, а не знизу верх, як у пізні епохи. У Середньовіччі вважалося: оголене тіло – бідне тіло, тому його потрібно одягти; Бог створив людину красивою, тому потрібно демонструвати її первинну тілесність, максимально обгорнувши тіло.

Розріз – ціла «епоха» праці із формою. У Середньовіччі жіночий одяг на ліктьових згинах розрізається через дуже вузькі рукава. Але коли тканину починали різати, відразу ж відчували, що одяг має багато шарів, і через прорізи сприймалася інша тканина. З часом почали табувати простір зверху вниз, знизу верх, а також у глибину: біла сорочка маркувала тіло, на неї накладався наступний шар одягу, котрий, завдяки розрізу, прочитувався семантично.

Штани брічос (britches) моди XVI ст. у чоловіків – апогей розквіту розрізного дискурсу, який втрачає своє функціональне значення в Новий час. У моді входять інші стратегіями або конструкції, модифікатори. Одним із таких стратегічних імперативів став монадний простір. Тобто, якщо на сукню нашивається до п'ятисот бантів, то ця сукня перетворюється на певний аналог зіркового неба. Монадний простір, як розшукування малих констант, пов'язував людину з мікрокосмосом.

Отже, кілька елементів формотворення одягу – підв'язка, обгортка, драперії, розріз, монадний простір – символізують культурний тезаурус формотворення в одязі та моді як світобудівний лад. Можна навіть виділити п'яту субструктуру, якщо намагатися структурувати симбіотичний простір уже пізніх часів, що виникає після Нового часу. Це простір майбутнього, який визначається певною композитною структурою, а саме: накладний одяг, драпірувальний, драпірувальний одяг із вставками накладного та накладний із вставками драперій. Це чотири стратегії, які фактично свідчать про те, що ми знаходимося в просторі достатньо активного формотворення, яке ще задається в етнокультурі як єднання драпірувального й накладного одягу, де домінуючим є все ж таки накладний, а всі драперії жорстко зшиваються, вписуючись у простір формотворення (Легенький, 2008).

На межі XIX–XX ст. етнокультура почала існувати в урбанізованому мегапросторі. Її модельною сценою стала вулиця, поле, храм. З погляду Е. Морена (2005), «анімістичний» всесвіт був населений геніями й духами, які розумілися на антропо-зооморфному плані. Людські ества в ньому розумілися в космоморфному вимірі, тобто були викроєні із самої тканини всесвіту. Міфологічна присутність генеративності, живих і неживих істот, наявності яких створювала в просторі всесвіту гармонію й допомагала уявити наявність комунікативного зв'язку між сферами природи (фьюзис), життя і антропосоціальною сферою, які замикаються петлею: антропоморфізм, зооморфізм, космоморфізм.

Фізика Заходу спустошила семантику цього всесвіту. «Більше немає духів, немає свідомості, немає душ, немає душі взагалі, більше немає богів і, в крайньому випадку, є один Бог, але десь в іншому місці. Більше немає істот, більше немає нічого наявно існуючого за винятком живих істот, котрі, зрозуміло, знаходяться у фізичному всесвіті, адже належать до інших сфер. Фізичне, по суті, може бути визначене власним образом – це те, що не має життя. Природу було повернуто поетам. Фьюзис, а разом із ним і космос, було повернуто грекам» (Морен, 2005, с. 418). Етнокультура, що є складником екосистеми, спонукає до утворення екологічного одягу. Бо навколишнє середовище стає екосистемою, яка представляє собою набагато більше, ніж запас їжі. Це один із вимірів життя, такий же фундаментальний, як і індивідуальність, суспільство, цикл регенерації. «Отже, стає явною ключова ідея: навколишнє середовище постійно є визначальним для всіх існуючих організмів, що харчуються з нього, воно постійно сприяє їхній організації і є екозалежним» (Морен, 2005, с. 242).

### Висновки

Отже, етнографічний одяг – це своєрідний модельний простір, у якому всі обличчя виглядали однотипними: хлопці з вусами, дівчата зі стрічками, чорними віями та ін. Усе це свідчить про унікальний космологічний тип, який не вписується в універсум сучасного полісценізму. Тож можна стверджувати, що семантична маркерність українського етнікосу моделює хтонічну символіку: ромб, квадрат, пря-

мокутник. Як космоцентричний фактор єдності людини в її родовому вимірі та світі, етнокультурний одяг є антроповимірним (антропним) феноменом, котрий тяжіє до того, щоб тіло людини зробити космічним, описати його рух і статуру в космічних архетипах. Отже, етнокультура як реконструктивна парадигма сучасності орієнтована на дві моделі: музеєфікацію середовища, етнорегенерацію ремесел, декоративно-прикладного мистецтва і певну «макетизацію» образу часу в скансенах, етнічному моделюванні костюма та ін.

### Список використаних джерел

- Абизов, В.А. (Ред.). (2015). *Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності (мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність)*, матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 25–26 березня 2015 року. Київ: Університет «Україна».
- Захаржевская, Р.В. (2005). *История костюма. От античности до современности* (3-е изд.). Москва: РИПОЛ Классик.
- Легенький, Ю.Г. (2000). *Дизайн: культурологія та естетика*. Київ: КДУТД.
- Легенький, Ю.Г. (2003). *Философия моды XX столетия*. Киев: КНУКіИ.
- Легенький, Ю.Г. (2006). *Історія дизайну*. Київ: ДАКККіМ.
- Легенький, Ю.Г. (2008). *Дизайн одягу*. Київ: КНУКіМ.
- Легенький, Ю.Г. (2018). *Естетика українського етнодизайну* [Монографія]. Київ: Університет «Україна».
- Морен, Э. (2005). *Метод. Природа Природы* (Е.Н. Князева, пер.). Москва: Прогресс-Традиция.
- Потебня, А.А. (1976). *Эстетика и поэтика. История эстетики в памятниках и документах*. Москва: Искусство.
- Степаненко, М.І. (Ред.). (2019). *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* (Кн. 3). Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка.
- Хренов, Н.А. (2006). *Зрелища в эпоху восстания масс*. Москва: Наука.

### References

- Abyzov, V.A. (Ed.). (2015). *Liudyna u prostori suchasnoi kultury. Dyzaïn v konteksti kulturnykh praktyk suchasnosti (moda, reklama, shou-biznes, estrada, turystychna diialnist) [Man in the space of modern culture. Design in the context of contemporary cultural practices (fashion, advertising, show business, pop music, tourist activity)]*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv, March 25–26 2015. Kyiv: Universytet "Ukraine" [in Ukrainian].
- Khrenov, N.A. (2006). *Zrelischa v epokhu vosstaniia mass [Spectacles in the era of the mass rebellion]*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Lehenkyi, Yu.H. (2000). *Dyzain: kulturolohiia ta estetyka [Design: cultural studies and aesthetics]*. Kyiv: KDUTD [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu.H. (2003). *Filosofia mody XX stoletia [Fashion philosophy of the 20<sup>th</sup> century]*. Kyiv: KNUKіM Publishing [in Russian].
- Lehenkyi, Yu.H. (2006). *Istoriia dyzainu [Design history]*. Kyiv: DAKKKіM [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu.H. (2008). *Dyzain odiahu [Clothing design]*. Kyiv: KNUKіM Publishing [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu.H. (2018). *Estetyka ukrainskoho etnodyzainu [Aesthetics of Ukrainian Ethnic Design]* [Monograph]. Kyiv: Universytet "Ukraine" [in Ukrainian].
- Morin, E. (2005). *Metod. Priroda Prirody [La Methode. La Nature de la Nature]* (E.N. Kniazeva, Trans.). Moscow: Progress-Traditciia [in Russian].
- Potebnia, A.A. (1976). *Estetika i poetika. Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh [Aesthetics and poetics. The history of aesthetics in monuments and documents]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Stepanenko, M.I. (Ed.). (2019). *Etnodyzain u konteksti ukrainskoho natsionalnoho vidrozhennia ta yevropeiskoi intehtatsii [Ethnodesign in the Context of Ukrainian National Revival and European Integration]* (Pt. 3). Poltava: PNPU imeni V.H. Korolenka [in Ukrainian].
- Zakharzhevskaiia, R.V. (2005). *Istoriia kostiuma. Ot antichnosti do sovremennosti [The history of the costume. From Antiquity to Contemporary]* (3rd ed.). Moscow: RIPOL Klassik [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 18.09.2019

**СПЕЦИФИКА  
ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ  
ИЗМЕРЕНИЙ ОДЕЖДЫ**

Сорока Марина Васильевна  
*Аспирантка,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина*

Цель исследования – рассмотреть социокультурные детерминанты в формировании этнокультурных технологий сценизма в одежде с определением иерархических уровней его проявлений и признаков. Методология исследования базируется на проблемно-хронологическом и историко-сравнительном методах, которые позволили выделить из объекта исследования ряд проблем, осветить особенности и систему наследования в этнокультуре одежды; аналитический принцип позволил определить значение и место стилизации и этнорекоgnитивного моделирования модного пространства в общемировой культуре, а социально-психологический – наличие социального запроса на развитие национальных традиций и общекультурной функции культурно-ценного зрелища как утверждения ценностей общности и личности. Научная новизна исследования заключается в определении этнографической одежды как своеобразного модельного пространства и семантической маркерности украинского этника, который моделирует хтоническую символику, а также в освещении этномоды как культурной целостности. Выводы. Выяснено, что этнокультура как метафизическая основа реконструируется любой другой системой культурных практик, живет в разных контекстах рефлексии как отклик на ценности утраченного фольклорного бытия, фольк-моды; близкой к этнокультуре есть любительская культура. Как космоцентричный фактор существования человека в его родовом измерении и мире, этнокультурная одежда является антропоизмерительным (антропным) феноменом, который пытается тело человека сделать космическим, описать его в космических архетипах. Таким образом, семантическая маркерность украинского этника моделирует хтоническую символику. Доказано, что этнокультура как реконструктивная парадигма современности ориентирована на две модели: музеефикации среды, этнорегенерацию ремесел, декоративно-прикладного искусства и определенную «макетизацию» образа времени в скансенах, этническом моделировании костюма и т. п.

*Ключевые слова:* мода; этнокультура; любительская культура; миф рефлексивный; миф художественный

**GENERAL CHARACTERISTICS  
OF ETHNOCULTURAL  
DIMENSIONS OF CLOTHES**

Maryna Soroka  
*PhD student,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to examine socio-cultural determinants in the formation of ethnocultural technology of scenism in clothes with the definition of hierarchical levels of its manifestations and features. The research methodology is based on problematic and chronological, historical and comparative methods, which made it possible to identify certain difficult issues of the object of study and to highlight the features and system of inheritance of the ethnoculture of clothes; the meaning and the place of stylization and ethno-reconstructive modelling of the fashion space in the world culture were determined with the help of analytical method, and social and psychological method revealed the social demand for the development of national traditions and such cultural function of the culturally valuable spectacle as promotion of the common and individual values. The scientific novelty of the study is to identify ethnographic clothes as a peculiar model space and semantic marker of the Ukrainian ethnics, which creates chthonic symbolism, and to enlighten the ethnomode as a cultural integrity. Conclusions. It has been shown that ethnoculture as metaphysical basis is reconstructed by any other system of cultural practices, exists in different reflection contexts as a response to the values of lost folklore being, folklore fashion; amateur culture is close to ethnoculture. As a cosmocentric factor of man's unity in its generic dimension and in the world, ethnocultural clothing is an anthropo-dimensional (anthropic) phenomenon that attempts to make the human body cosmic, to describe it in cosmic archetypes. Thus, the semantic marker of the Ukrainian ethnics is modelling the chthonic symbolism. The author concludes that ethnoculture as a contemporary reconstructive paradigm is focused on two models: the museumification of the environment, the ethnoregeneration of crafts, arts and crafts, and a certain "layout" of the image of the time in ethnographic museums, ethnic designing of the costume, etc.

*Keywords:* fashion; ethnoculture; amateur culture; reflective myth; artistic myth

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188699

УДК 76:659.133[(493+44)"189"]

**DESIGN OF THE FRANCO-BELGIAN  
EXHIBITION POSTER OF THE 1890s  
IN THE CONTEXT OF THE  
ART NOUVEAU STYLE FORMATION**Iryna Udrys<sup>1a</sup>, Natalia Udrys-Borodavko<sup>2b</sup><sup>1</sup>*PhD in Art History, Professor,**ORCID: 0000-0002-7205-1566,**e-mail: sudris@i.ua,*<sup>2</sup>*PhD in Social Sciences, Associate Professor,**ORCID: 0000-0003-1831-5476,**e-mail: udrys.nata@ukr.net,*<sup>a</sup>*Kyryvi Rih Pedagogical University,**54, Haharin Avenue, Kyryvi Rih, Ukraine, 50000*<sup>b</sup>*Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Yevhen Konovalts Str., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to determine the artistic and graphic peculiarities of the Franco-Belgian exhibition poster of the 1890s in the context of the formation of the Art Nouveau style. The research methodology of the work is based on the use of traditional art methods: historical and cultural, reconstructive and model, historical and attributive, which contributed to the revealing of artistic and graphic transformations in the field of Franco-Belgian spectacular poster. The scientific novelty of the article lies in the author's artistic interpretation of the stylistic manner of the creators of the spectacular poster in "style floreal" as one of the leading directions of the development of the artistic style of that period. The distinctive features of this type of the artistic work are outlined on the basis of the review of the stylistic and image transformations of exhibition posters of the famous artists – J. Chéret, A. Toulouse-Lautrec, E. Grasset, A. Mucha, A. Privat-Livemont and others. Attention is focused on the identification of the presentation features of the advertised exhibition events as an important cultural events of that time. Means of artistic visualization of information are studied taking into consideration the specific nature of the poster. Conclusions. In the general cultural and historical context of that time, the poster has become a significant component of the formation of national trends in the artistic style of the day, in particular – the Franco-Belgian Art Nouveau style. The exhibition poster, reflecting the stylistic landmarks of the time, contributed to the formation of the artistic vision as a manifestation of the cultural and artistic landmarks of the studied period.

*Keywords:* style; Art Nouveau; style directions; exhibitions; exhibition poster; floreal

### Introduction

A poster is one of the main components of the society's modern visual communication system. This is a relatively new type of design since its formation took place within the context of Modern art development. For almost one hundred and fifty years the poster has acquired varieties of form, content and functions, and continues successful functioning not only as a means of reporting information but also of organizing interaction between different social groups. In printed and electronic forms, the poster remains a noticeable element of artistic culture, and such stability of existence in the modern dynamic information world proves the objective importance and quality of its basic principles. This causes a steady interest in the study of the artistic language and the specific features of the poster development at the different stages of history.

The poster as a full self-sufficient object of design and a product of graphic art was formed on the basis of the synthesis of the work of typographers and masters of artistic printmaking in the context of the European artistic process of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. The general ideological diversity and variability of artistic and stylistic searches of the times led to the successful development of the poster as a new type of printed graphics (later – the branch of graphic design). Therefore, the study of the poster development as an area of graphic design in the Art Nouveau period is still relevant.

Based on the formed classification of the posters types (advertising, political, social), the authors of the article consider it appropriate to study the least disclosed in art analytics – spectacular, and its subspecies – the exhibition poster, in particular of the 1890s. We consider the study of this issue as relevant since printed posters of art exhibitions have made a significant contribution to the artistic achievements of various European art centres of that period. They were created by authors-artists to provide communication with the



potential addressees, and, consequently, were designed qualitatively, creatively and with outmost responsibility. Therefore, the exhibition poster became not only a striking component of the artistic life, but also an exemplary carrier of style landmarks of that time. This confirms the relevance of our research.

The scientific novelty of the study lies in the author's artistic interpretation of the stylistic manner of the creators of the spectacular poster in "style floreal" as one of the leading directions of the artistic style development of that period. The distinctive features of this type of the artistic work are outlined on the basis of the review of the stylistic and image transformations of exhibition posters of the famous artists – J. Chéret, A. Toulouse-Lautrec, E. Grasset, A. Mucha, A. Privat-Livemont and others.

The analysis of researches and publications makes it possible to conclude that various aspects of the formation and development of the poster art in the context of study of their own topics are covered in the works of M. Selivachov, L. Sokoliuk, O. Noha, Yu. Biriulov, H. Skliarenko, V. Danylenko. The various stages of evolution of this leading branch of domestic graphic design are described in detail in the theses by V. Kosiv, A. Budnyk, O. Zaliivska and other Ukrainian scientists. The genre varieties of the poster are described in the article by A. Andreikanich (2013). The concept of the Art Nouveau style, its background and system development as well as significant number of issues relating to the features of poster art of that time is considered in D. Sarabyanov's fundamental work "Art Nouveau Style" (1989). A fresh look at the main quintessence of Art Nouveau, its regional representations and, in particular, the features of the Franco-Belgian experience are given in the illustrated album by the English authors "Graphic Styles" (Heller & Kvast, 2019). In Yu. Biriulov's monograph (2005) the general formal and semantic features of Art Nouveau and its modifications in the Ukrainian graphic of that period are clearly characterised. The features of the all-European Art Nouveau style in the works of the Ukrainian artists are clearly revealed in O. Lahutenko's work (2006).

O. Yaremchuk noted the active spread of the poster in the French social and cultural space in the 1890s (2013). The important role of France and Belgium in expressing the Art Nouveau style features in posters is also mentioned in Yu. Kravchuk's article (2019). The general description of the role and place of the poster in the artistic life of France of that time is considered in E. Zaeva-Burdonskaya's article (2017). The above-mentioned work by M. Sarabyanov (1989) partially reviews the distinctive features of poster images of A. Toulouse-Lautrec, A. Mucha and others; I. Monasherova describes the work of the French master G. de Feure (2018). The artist's work in the context of the development of the Art Nouveau style is thoroughly and comprehensively highlighted in the book-album "Alphonse Mucha" (Mukha, 2005). The famous scientists R. Lipp, V. Arvas, A. Dvorak, J. Mlchokh and P. Wittich depict the general social and cultural trends of the period and outline the Parisian artistic environment of the 1890s in the collective work edited by S. Mukha. They develop the idea that it was the Parisian artistic environment of the 1890s that became the necessary cultural basis for the formation of the unique Style Floreal of A. Mucha, which later became perceived as the leader of this direction. The Style Floreal, which is based on images of plant stylized forms, and, in particular, its symbolism is analysed in the article by O. Konovalova and Yu. Lavrynenko (2018).

At the same time, the theme of the exhibition poster design in the context of embodiment of Art-Nouveau style features is highlighted in the scientific works in a fragmentary and unsystematic way.

### **The purpose and research methodology**

The purpose of the article is to determine the artistic and figurative features of the Franco-Belgian spectacular poster of the 1890s in the context of the formation of the Art Nouveau style. The methods of comparative analysis and synthesis are used in the study.

### **Presentation of the main material**

The spectacular poster achieved remarkable success in the 1890s. At that time, there was a transformation of the European citizens from representatives of elites to the fully democratic audience, and advertising was designed to pay respect to the tastes and requests of the public as an object of the arts. The style formation of this kind of poster art has its own specific features. In particular, the fact of "double transformation" plays an important role in the spectacular poster, this is when in one or another way creatively generalized, abstracted from material reality by other types of artistic activity phenomena and artistic images are transformed by artists (Sarabyanov, 1998). Being connected with other types of arts, the spectacular poster conveys the essence of the creative act into the language of graphic art – a theatrical performance, a revue, a circus performance,

a movie. The graphic announcement about a particular cultural event is the carrier of the general artistic and aesthetic values of that time, the dominant style trends and the author's vision of these processes by artists.

The exhibition "artistic poster" takes the lead in the sphere of spectacular poster in the days of Art Nouveau. Its popularity and importance was formed during the second half of the 19<sup>th</sup> century. It is connected with the development of the international social and cultural contacts. Since the 1850s, the organization of various exhibitions as a means of public demonstration of achievements in the fields of national economy, science and art has become increasingly popular. This was ambitiously realized by the world exhibitions, starting with the "Great Exhibition" in London in 1851. It is significant that five of the thirteen expositions for the period of half a century were held in Paris. This can be considered as an indirect proof of the city importance as a world cultural centre.

Simultaneously with the expansion of international social and cultural contacts and the demonstration of national achievements, the specialized artistic exhibitions acquire particular importance in the artistic process of the period. They become a significant component of the artistic life of all European countries. These means of familiarizing the viewers with the creative achievements of contemporary artists have been known for a long time. In particular, the regular reports organised by the Academy of Arts following the model of the famous Salons under the aegis of the Royal Academy of Painting and Sculpture were highly esteemed. Such reporting exhibitions took place from the middle of the 17<sup>th</sup> century. Similar events also took place in other European Academies. The governing bodies of such exhibitions supported official academic art usually strictly selecting the works for exhibitions.

In the second half of the 19<sup>th</sup> century the emergence of alternative artistic trends and tendencies which conflicted with the official academism conditioned the need for alternative displays. Public organizations, patrons of art, collectors and publishers participated in this activity. The role of such spectacular public events in the European social and cultural life increased in the 1880s and 1890s due to the emergence of relatively stable centres of artistic and exhibition activity like the exhibitions of the French "Society of Independent Artists", which was created in 1884 (Kalitina, 1990). Accordingly, the poster becomes more and more relevant as a visual informant and the embodiment of these important events. It gets the name "exhibition poster".

The effective activity of the artists association "Salon of the One Hundred" played a prominent role in Parisian artistic life in the 1890s and contributed significantly to the development of the exhibition poster. Leon Deschamps, who was the follower of the new style and publisher of the artistic magazine "La Plume", organised a gallery in the publishing hall, which became the centre of creative contacts and the exhibition area of "Salon of the One Hundred" (Mukha, 2005). In their creative work the artists of this association focused on the requests and tastes of the ordinary audience, who wanted a certain artistic decoration of their everyday life. The members of "Salon of the One Hundred" participated in the creation of calendars, leaflets, decorative printed panels and high artistic quality posters, which enjoyed universal popularity and were appreciated by connoisseurs. In their gallery the artists organised regular group and personal exhibitions in the 1894–1899s, accompanying the events with advertising posters. The advertising products of the exhibitions of "Salon of the One Hundred" show the important role of the poster as a conductor of the Art Nouveau ideas and demonstrate a wide range of specific solutions.

The harbinger of the exhibition poster stylistics of the 1890s may be considered the Jules Chéret's poster (1836–1932) to the A.-L. Willette's exhibition (1857–1926), made in 1888 (Fig. 1).

It reveals the general principles of the content and composition construction of the exhibition poster of that time, and the features of the "Chéret's style" as a reformer in the field of poster art: decorative unity of graphic images and laconic text; relatively realistic though typified images in dynamic motion; bright colours. The poster design for the A.-L. Willette's exhibition, formed to provide the information about the event and its character with limited means of visual information, is based on associations. Its centre is the figure of an emancipated creative woman working on Willette's portrait. The poster introduced a symbol – a black cat, which is associated with the personality of Willette as a decorator of the popular cabaret "Black cat". The composition is quite balanced, tends to be symmetrically static, which is facilitated by the central element of the oval with a portrait close to the circle. However, with external static, the poster has internal dynamics. It is provided by a complex spectacular pose of the woman in a half-turn and the silhouette of her dress. The text section is subordinated to the poster format and its main element – the background circle. The colour solution is based on the comparison of white, black and red colours. In general the leading task of the exhibition poster in the understanding of J. Chéret and his followers – the presentation of an art event – was successfully solved.



Figure 1. J. Chéret. A.- L. Willette's exhibition poster. 1888

The posters of the first exposition year of the above mentioned “Salon of the One Hundred” are marked by a variety of approaches to the task solving, depending on the author’s manner and understanding of the poster principles. Thus, the poster for the first exhibition of the “Salon of the One Hundred”, created by Henri-Gabriel Ibels (1867–1936) in 1893, announces the event as a process of creating a painting with Pierrot as the artist and Harlequin as the observer. Again, we see the use of symbols – a dual pair of opposed characters symbolizing the complex nature of art as such. The attitude to the poster as to the “artistic poster”, when the graphic image dominates and the information stays in the background, is observed in Frédéric-Auguste Cazals’ poster to the 7<sup>th</sup> exhibition of the same 1894. A bit comic composition presents two famous poets P. Verlaine and J. Andreas as visitors who look at the exhibited works. It can be assumed that the introduction of famous people as symbols of popularity was intended to enhance the status and credibility of the announced event.

Eugène Grasset (1841–1917) was one of the leading creators of the style, his graphic works in its spirit are close to the ideas of neoromantics and represent the floral trends in the artist stylistics. The heroine of Grasset’s works, like many French posters of that period, is a woman. However, unlike the frivolous and attractive female images of J. Chéret, the romantic and dreamy, charmingly modest woman of Grasset resembles the images of English Pre-Raphaelites and French symbolists. The works of the artist are characterized by harmonious decorative nature, consonance of all elements of the composition and a notable priority of the line as an expressive means of image construction. He consistently focuses on the stylization of plant motives not only as decorative elements of the image, but also providing them with a certain symbolic meaning (Zaeva-Burdonskaya, 2017). The exhibition poster of 1894 on the occasion of the opening of his personal



exhibition in the “Salon of the One Hundred” has an exquisite ornamental and graphic character inherent to the “Grasset’s style”. It should be noted that when artist creates the poster to present his own works it is a special artistic act, a kind of self-portrait, where the artist to some extent presents his creative creed. The poster fully meets the requirements of the specified task. Grasset’s artistic and aesthetic ideal is embodied in the close-up of a fragile girl. She gives off a spiritual perception of beauty, admiration for the perfection of the forms and colours of the surrounding world, and she looks at the symbol of this – a lush flower. At the same time, this beautiful woman embodies the creative desire to comprehend the essence of the beauty and recreate it. The place of the picture on the paper, the skill of graphic language, the decorative comparison of colours, the dominance of the image over the text - all this is perceived as a presentation of the aesthetics of Art-Nouveau. Regarding his work in poster design, Zaeva-Burdonskaya (2017) notes that E. Grasset’s methodology has become the basis of creative approaches for designers of the prodecorative direction.

One of the participants of the Salon’s actions was Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901). He is well known for advertising posters of popular artists and actresses concerts and performances. Lautrec developed his own stylistics, refusing three-dimensionality, simplifying the features and silhouettes of figures to grotesque, producing internal conflict despite external fun. Scanty, thought-out lines, laconic colour, the flatness of the space form the artistic image perfectly. However, the author applied another approach for the exhibition poster made for the international poster show at the “Salon of the One Hundred” in 1895. The thoughtful and dreamy profile of the woman, who enjoys the scenery during a sea voyage, is filled with peace, which is rare for the works of the author. The elegant colouring and a quiet rhythm of the lines enhance the lyricism of the image. The text component is naturally combined with the figurative image. The restrained manner of the picture solution visualizes the idea of neutrality and tolerance which was declared by the international event.

The significant event of the exhibition activity of the “Salon of the One Hundred” was the personal exhibition of Alphonse Mucha in 1897. A. Mucha’s (1860–1939) individual style, which is based on the attractive female image in a certain ornamental frame, became a kind of visual symbol of existence between the mystical world of ideal values and material values of real life. The artist’s poster for the exhibition being difference from the typical author’s solutions attracts attention. Among other features, there is a particular approach to the creation of the image of the heroine. It differs from the female image of Mucha’s poster created for a group exhibition of artists in the same institution one year earlier. Both works have the same type of composition, are built on asymmetry with approximately the same ratio of text and figurative image; heroines’ poses are also similar. However, unlike the seductive half-naked beauty with wavy hair from the poster in 1896, the advertisement for the artist’s personal exposition presents another female character – a young girl with an attentive, even gloomy look directed at viewers. An ascetic dress, daisy wreath, a sheet with a meditative circle intersection presented by the girl, the calm movement of the ornamental elements, a restrained colour of the nuances gives the mood of solemnity in relation to the announced event.

The artistic concepts of the leading masters found supporters and were spread among other poster makers of the 1890s, although this process is marked by simplification of ideas and visual solutions. For example, the female image on Georges de Feure’s poster (1868–1943) in 1894 with an external similarity with E. Grasset’s work (half-length image of a young woman with a rose in her hand), does not look so deep and symbolic, that is connected with more realistic graphics, the specificity of the character. A smaller depth of the image is also observed in Paul E. Berton’s work (1872–1909) in 1895. Compared to the grace and intrinsic emotionality of the character of E. Grasset’s poster, this heroine makes an ambiguous impression due to the unstipulated tough look. Moreover, Henri Destouches’ poster (1854–1913) of 1896 causes some astonishment by the heroine’s actions together with the absence of the general attractiveness of the figure. The artists from other countries who exhibited in Paris tried to acquire the French Art Nouveau traits in their posters for these exhibitions. However, their posters lack the inner sense of style. In particular, in the work of the American poster and graphic artist Louis Rhead (1857–1926) in 1896, straighten lines prevail, emphasized by a broad light outline that separates the artist’s figure from the background as well as the bright rich colouring. It gives the impression that the author consciously simplifies the artistic forms cultivated by masters of Art Nouveau. Andrew Kay Womrath’s poster depicts an everyday narrative plot that does not awake the viewer’s interest to the upcoming event but suggests certain boredom, which contradicts the purpose of this poster. On the one hand, the separation of the image zone and the informative text is a positive factor in the composition of the poster, on the other, the negative part is the visual sameness of these zones. In other posters for exhibitions of the “Salon of the One Hundred” the general main point of the event – the opportunity to view works of art – also visualizes in a more ordinary way (Fig. 2).





Figure 2. Exhibition posters of G. de Feure, P. Bertin, H. Destouches, L. Rhead, A. Kay Womrath (from left to right)

The floreal direction of Art Nouveau has successfully developed in the artistic environment of Belgium. The society of “The Free Aesthetics” established in 1893 played a significant role in the development of a new style in the country, in particular, by means of exhibition activities. The theme based approach in the exhibition poster was presented in Théo van Rysselberghe’s posters (1862–1926) of 1896 and 1897; symbolism and decorativeness - in Gisbert Combaz’s works (1869–1941) of the next two annual presentations (Fig. 3).

The image is perceived as a self-sufficient composition and, at the same time, is harmoniously combined with the separated text. The recognized poster master of the Belgian Art Nouveau was Henri Privat-Livemont (1861–1936). The years of creative formation in Paris contributed to the author’s style based on the interpretation of floreal motives. His mastery and sense of measure in the use of patterns is reflected, in particular, in his posters for the Brussels International Exposition in 1897 and the poster of the exhibition of the members of the Schaarbeek’s Artistic Circle.

The balanced composition, the successful stylization, the thoughtful division of the image plane into vertical and horizontal masses are enlivened by the detailed decorative elaboration of the separate components. In Privat-Livemont’s works, the exhibition poster acquires its unique compositional form, where the image



is perceived as a separate part and another place is given for the text. Therefore, the poster is no longer just a graphic sheet with a randomly placed text, it is an object of graphic design (Fig. 4). The careful treatment of fonts as a complete equal component with image is observed in the projects of the Belgian authors.



Figure 3. Exhibition posters of Belgian designers T. van Rysselberghe, Gisbert Combaz, H. Privat-Livemont (from left to right)



Figure 4. H. Privat-Livemont. Poster of the Artistique exhibition. 1898



On the basis of artistic analysis of the Franco-Belgian exhibition posters, it is possible to identify the signs and systematize the regularities of their designing:

1. Design artists are guided by the needs and tastes of the ordinary public, looking for an attractive artistic decoration of their everyday life. It is manifested:

- in subjects that evoke a positive mood or relaxation;
- in a graphic stylistics that praises the beauty and harmony of proportions, depicts the desired ideal;
- in the use of simple and understandable images and symbols;
- in the distribution of products that bring objects of visual culture to a wide range of people and aesthetize their space (calendars, postcards, posters).

2. The uniqueness of the figurative and artistic solution of the exhibition posters in comparison with other types (advertising of food, goods, and journeys).

3. The presence of two typical approaches in the creation of the figurativeness of the exhibition poster: theme based (Fig. 5) and decorative and symbolic (Fig. 6). The first one depicts compositions reflecting fragments taken from life, related in one way or another to the theme of the poster. Their purpose is to present an artistic event, to reveal its essence through the action of characters. The second one creates a symbolic image that reflects the conceptual positions of the exhibitors, their philosophy. Their purpose is to arouse emotions and stimulate viewers' associations and reflections, to intrigue them with things they will be able to see and feel at the exhibition.

4. An exemplary manifestation in the visual system of Art Nouveau posters:

- consonance of all elements of a complex balanced composition;
- notable priority of the line as an expressive means of image construction;
- laconic colour solution (2-3 similar colours);
- flatness of space;
- decorative symbolism of compositions;
- the use of 3 types of women images: active, frivolous and emancipated; romantically dreamy and charmingly modest; detached and philosophical with a “cold beauty”;
- image dominance over the text.

5. Perfection of the embodiment of floreal direction of Art Nouveau style.

6. Use of different stylistic solutions both in content and form depending on the general aesthetic platform of the organisers of the event or the individual author's style of personal display. This is the approach to the development of a poster as a designing, taking into account the wishes of the customer, the target group, the goal that a poster should achieve with its exposure. In other words, the creation of an exhibition poster becomes not just a work of art, but a process of design.



Figure 5. Exhibition posters of H.-G. Ibels, F.-A. Cazals, H. Toulouse-Lautrec (from left to right), in which a theme based approach to create artistic image was used



Figure 6. Exhibition posters of E. Grasset and A. Mucha (from left to right), in which decorative and symbolic approaches to create artistic image were used

### Conclusions

The poster formation as an independent branch of European graphic design takes place at the end of the 19<sup>th</sup> century according to the current socio-cultural demand in the context of an active search for a new artistic and stylistic language framed into general international style. The poster artists managed to synthesize new technologies in the sphere of printing as a means of expressiveness with the stylistic principles of the Art Nouveau painting, reaching the integrity of the formal and semantic elements as a basis for the formation of artistic image of a poster. The realities of the European artistic life at that time defined the important role of the Franco-Belgian poster school as an expressive component of the style. The high level of artistic and functional unity was ensured by the successful development of the spectacular poster, in particular, the exhibition poster. The announcement of the collective artistic presentations and personal achievements of the artists led to the creation of the generalized image of the artistic vision of that period, and its specific manifestations stimulating indirectly the spread of the style in the European cultural space. The example of an exhibition poster clearly shows the transition from the understanding of the poster as an object of art to an object of design. If at the initial stage the graphic style and artistic imagery of posters reflect a purely individual vision and manner of the author and the artist, at the end of the 1890s they began to design posters – to develop systematically according to the set goals, together with compliance with the concepts, techniques and means of the Art Nouveau style. The studying of the achievements of the masters of the exhibition poster of that period as an element of forming of complete artistic environment is efficient for contemporary scientists and graphic designers, and this determines the prospects of our further researches.

### References

- Andreikanich, A. (2013). Plakat: yoho vydy ta zhanry [Poster. Its types and genres]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu*, 19(1), 121-126 [in Ukrainian].
- Biriulov, Yu. (2005). *Mystetstvo lvivskoi setsesii [Art of Lviv Secession]*. Lviv: Tsentr Yevropy [in Ukrainian].
- Heller, S., & Kvast, S. (2019). *Hrafichni styli: vid viktoriantsev do khipsteriv [Graphic styles: from Victorians to hipsters]* (O. Zhuravlova, & D. Pinchuk, Trans.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Kalitina, N. (1990). *Frantsuzskoe izobrazitelnoe iskusstvo kontsa XVIII–XX vekov [French fine art of the late 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries]*. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta [in Russian].
- Konovalova, O., & Lavrynenko, Yu. (2018). Symvolika florealnykh motyviv u mystetstvi doby modernu [Symbolism of floral motifs in Art Nouveau]. *Molodyi vchenyi*, 3(55), 27-30 [in Ukrainian].



- Kravchuk, Yu. (2019). Osoblyvosti dyzainu yevropeiskoho turystychnoho plakata u formuvanni pryvablyvosti imidzhu rehionu (pochatok XX st.) [Design features of the European travel poster in the development of the attractive image of the region (in the early 20th century)]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 40, 212-218. doi:10.31866/2410-1176.40.2019.172706 [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian graphics of the first third of the 20<sup>th</sup> century]*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Monasherova, I. (2018). Estetika simvolizma v plakatnom tvorchestve Zhorzha de Fera [The aesthetics of symbolism in the poster art of Georges de Feure]. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 6, 1, 19-25 [in Russian].
- Mukha, S. (Ed.). (2005). *Alfons Mucha* (T. Zolotov, Trans.). Moscow: Magma [in Russian].
- Sarabyanov, D. (1989). *Stil modern. Istoki. Istoriia. Problemy [Art Nouveau style. Origins. Story. Problems]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Yaremchuk, O. (2013). Shryftovyi plakat v systemi polihrafichnoho dyzainu [Font poster in the system of polygraphic design]. *Ukrainska Akademiia mystetstva*, 20, 114-122 [in Ukrainian].
- Zaeva-Burdonskaya, E. (2017). Parizhskaia shkola dizaina na etape stilisticheskogo stanovleniia [Paris School of Design at the stage of stylistic development]. In *Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA* (№ 2, Pt. 2, pp. 33-54). Moscow: MGHPA [in Russian].

The article was received by the editorial office: 06.12.2019

**ДИЗАЙН ФРАНКО-БЕЛЬГІЙСЬКОГО  
ВИСТАВКОВОГО ПЛАКАТУ 1890-х  
РОКІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ  
СТИЛЮ АР НУВО**

Удріс Ірина Миколаївна<sup>1а</sup>,

Удріс-Бородавко Наталя Сергіївна<sup>2б</sup>

<sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства, професор,

<sup>2</sup>Кандидат соціологічних наук, доцент,

<sup>а</sup>Криворізький державний педагогічний університет,  
Кривий Ріг, Україна

<sup>б</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета статті – визначити художньо-образні особливості франко-бельгійського виставкового плакату 1890-х років у контексті формування стилю Ар нуво. Методологія роботи базується на використанні традиційних мистецтвознавчих методів: історико-культурного, реконструктивно-модельного, історико-атрибутивного, що сприяли розкриттю художньо-образних трансформацій у галузі франко-бельгійського видовищного плакату. Наукова новизна полягає в авторській мистецтвознавчій інтерпретації стилістичної манери творців видовищного плакату флореального спрямування як одного з провідних напрямків розвитку художнього стилю означеної доби. На основі розкриття специфіки стилістично-образних трансформацій виставкових афіш Ж. Шере, А. Тулуз-Лотрека Е. Грассе, А. Мухи, А. Пріва-Лівмон та інших відомих митців окреслюються особливості даного виду художньої продукції. Увага зосереджується на виявленні особливостей презентації рекламаних виставкових подій в якості важливих художньо-культурних акцій того часу. Простежуються засоби художньої візуалізації інформації з врахуванням видової специфіки плаката. Висновки. У загальному культурно-історичному контексті доби плакат став вагомим складником формування національних напрямів художнього стилю доби, зокрема – франко-бельгійського Ар нуво. Виставковий плакат, віддзеркалюючи стилістичні орієнтири часу, сприяв формуванню цілісного художнього бачення як вияву культурно-образотворчих орієнтирів досліджуваного періоду.

*Ключові слова:* стиль; Ар нуво; стильові напрями; виставки; виставковий плакат; флореаль

**ДИЗАЙН ФРАНКО-БЕЛЬГИЙСКОГО  
ВЫСТАВОЧНОГО ПЛАКАТА  
1890-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ  
ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ АР НУВО**

Удрис Ирина Николаевна<sup>1а</sup>,  
Удрис-Бородавко Наталья Сергеевна<sup>2б</sup>  
<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, профессор,  
<sup>2</sup>Кандидат социологических наук, доцент,  
<sup>а</sup>Криворожский государственный педагогический  
университет, Кривой Рог, Украина  
<sup>б</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования заключается в выявлении вклада художников франко-бельгийского Ар нуво в процесс становления плаката как ведущей составляющей графического дизайна эпохи на примере анализа выставочного плаката-афиши последнего десятилетия XIX века – составляющей общего европейского художественного процесса. Методология работы базируется на применении историко-культурного подхода и использовании системного искусствоведческого, стилистического, сравнительного художественного анализа. Научная новизна заключается в попытке искусствоведческой интерпретации стилистической манеры создателей плаката флореального направления как весомого компонента одного из трех ведущих направлений развития художественного стиля обозначенной эпохи. В результате последовательного осмотра выставочных афиш известных художников – Ж. Шере, А. Тулуз-Лотрека, Э. Грассе, А. Мухи, А. Прива-Ливмон и др. – по случаю проведения авторских, персональных и групповых выставок определяются отличительные особенности данного вида художественной продукции. Внимание сосредотачивается на выявлении особенностей презентации рекламируемых выставочных событий в качестве важных художественно-культурных акций того времени. Прослеживаются средства художественной визуализации информации с учетом видовой специфики плаката. В контексте формулирования общих стилистических тенденций и определения ведущих центров обозначенной линии становления плакатного искусства выясняются черты индивидуального стиля авторов. Выводы. В общем культурно-историческом контексте эпохи плакат стал весомой составляющей формирования национальных направлений художественного стиля эпохи, в частности – франко-бельгийского Ар нуво. Выставочный плакат, отражая стилистические ориентиры времени, способствовал формированию целостного художественного видения как проявления культурно-образительных ориентиров исследуемого периода.

*Ключевые слова:* стиль, Ар нуво; стилевые направления; выставки; выставочный плакат; флореаль

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188701

УДК 738.3:[7.04:2

**САКРАЛЬНИЙ ОБРАЗ  
КОСІВСЬКОЇ МАЛЬОВАНОЇ  
КЕРАМІКИ**Гринюк Марія Миколаївна<sup>1а</sup>,  
Чорний Микола Орестович<sup>2б</sup><sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
ORCID: 0000-0001-8804-0135,  
e-mail: mariagrinykua@gmail.com,<sup>2</sup>Аспірант, майстер художньої кераміки,  
ORCID: 0000-0002-2002-6502,  
e-mail: mikolachornii@gmail.com,<sup>а</sup>Косівський інститут  
прикладного-декоративного мистецтва  
Львівської національної академії мистецтв,  
вул. Міцкевича, 2, Косів, Україна, 78600<sup>б</sup>Національна академія  
образотворчого мистецтва і архітектури,  
вул. Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053

Мета дослідження – з'ясувати серед орнаментально-сюжетної палітри розписів у косівській мальованій кераміці сакральний образний зміст тематичних сюжетних композицій; відобразити етапи розвитку цього жанру в декоруванні косівської мальованої кераміки. У методології дослідження використано метод порівняного аналізу форм, способів декорування та призначення виробів XIX–XXI ст. Наукова новизна. Уперше локалізовано сюжетну палітру розписів у косівській мальованій кераміці в контексті сакральної тематики, оскільки означена тема ще не розглядалася в мистецтвознавстві як окреме питання. Акцентовано увагу на особливостях художнього розпису керамічних виробів залежно від призначення і застосування їх в літургії православних чи католицьких храмів та у вжитку хатніх інтер'єрів. Висновки. Виявлено, що сакральна тематика в мальованій кераміці міста Косів (Івано-Франківська область) мала значне поширення і стала затребуваною в середині XIX – на початку XXI ст. Особливого образного змісту виробу релігійного характеру набули сьогодні. У більшості випадків вони призначені для облаштування житлових інтер'єрів або ж є подарунковими речами, сувенірами. Серед асортименту виробів релігійного призначення найбільш вираженим та вживаним у церковній літургії, домашньому вжитку й обрядовості був свічник (найбільшу популярність мав свічник-трійця) та «кропільнички», які слугували для інтер'єру храмів римо-католицького віросповідання. Інші сакральні вироби (ікони, миски із зображенням святих) виготовлялися для хатнього інтер'єру, вони були неканонічними. Гуцульська мальована кераміка в творах сучасних місцевих керамістів набула нового образного забарвлення.

*Ключові слова:* мальована кераміка; косівські майстри; сакральна тематика; кахлі; іконопис; сюжетні композиції; етномистецтво Гуцульщини

**Вступ**

Збереження та примноження культурної національної спадщини є запорукою утвердження ідентичності й самовизначення нації. Культура і мистецтво в сукупності своїх ідеологічних чинників (народні традиції і фольклор, історія, мова, кіно, ремесла й ін.) завжди були і є локомотивом стабільного розвитку та існування держави як такої.

І саме на таких, на перший погляд, консервативних, але незмінних (сталих) цінностях віками розбудовувалася самовиражена й неповторна етнокультура Гуцульщини (Арсенич та ін., 1987; Пацай, 2018). Насамперед гуцули бережуть свої прадавні духовні ідеали, що простежується в їхніх віруваннях, народній творчості, семантиці та символіці орнаментальних мотивів тощо.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні особливостей художнього розпису керамічних виробів сакральної тематики залежно від призначення і застосування в літургії православних чи католицьких храмів та у вжитку хатніх інтер'єрів.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють середину XIX – поч. XXI ст. як період найбільшого розквіту місцевої мальованої кераміки та сучасні тенденції релігійної тематики в розписах косівських гончарів. Свідомо у своїх дослідженнях оминаємо радянський період, коли існувала певна цензура на публікації подібного змісту. Тому науковці та майстри намагалися уникати або поспіхом торкатися релігійної тематики. Зокрема, О. Слободян (1982) в альбомі «Павлина Цвілик» наводить відомості про свічники тільки в переліку робіт майстрині: «Вази, калачі, свічники, фруктівниці, питні набори, дзбанки та інші тогочасні роботи – це досконалі зразки художньої кераміки ...». Ю. Лащук у роботі «Гуцульська кераміка» (1956) теж скупко згадує сакральні мотиви, даючи, насамперед, характеристику технік декорування і технології місцевої кераміки. Найбільшої уваги заслуговують дослідження сучасних науковців Агнії Колупаєвої (2012), Галини Івашків (2012) та Василя Сивака. Так, А. Колупаєва (2012) зосереджує увагу на основних періодах історії української церковно-обрядової кераміки, яка «відома на теренах України ще з ранньохристиянських часів (IV– поч. VII ст.)», а з XI ст. серед асортименту спостерігаємо «керамічні хрести, ікони, церковний посуд, світильники, кадильниці, кропильниці, скульптуру та деякі інші вироби церковного призначення» (с. 469).

### Мета статті

Метою статті є аналіз образного змісту «сакрального світу» в тематичних композиціях ритованої косівської кераміки; відображення етапів розвитку цього жанру в декоруванні косівської мальованої кераміки.

### Виклад матеріалу дослідження

Серед великого розмаїття ремесел найбільш значним явищем у народній творчості гуцулів стала місцева мальована кераміка. Прадавнє мистецтво обпаленої і розмальованої глини в горян відзначено відбитком яскравої особливості та неповторності. Серед багатства рослинної й геометричної орнаментики розпису в косівській кераміці все ж таки перевагу слід віддати сюжетним мотивам. Саме тут майстер відкриває потаємні відтінки своєї душі й характеру, відображаючи навколишній світ так, як сприймає його уявлення і фантазія.

Сцени із зображенням людей, тварин, архітектурних мотивів гончарі зображують на різноманітних виробах: боклагах, плесканцях, тарелях, мисках, дзбанках тощо. Але найбільш типовим і вигідним місцем розпису сюжетних композицій були і залишаються кахлі. Прямокутна чи квадратна поверхня кахляних плит надавала майстру свободу розвитку думки. Інколи один сюжет міг розвиватися на кількох кахлях. Особливо це спостерігаємо на кахляних гуцульських печах середини XIX ст. у творчості О. Бахматюка та братів Баранюків («Колісниця з цісарем», «Австрійське військо» й ін.). Коло тем, що охоплювали розписи, безкінечне. Здається, що все життя гуцула відображено в невеликих, простодушних, як лубок, картинках, у яких сплелися дійсність і вигадка, проза і мрії про щастя (Гоберман, 1980, с. 23).

Здебільшого сакральні вироби (ікони, миски із зображенням святих) виконувалися для хатнього інтер'єру, оскільки вони були узагальненими, неканонічними. Найбільш поширеними в розписах майстрів були образи Святого Миколая, Богородиці, так як ці святі є улюбленими покровителями гуцулів. Мабуть, тому й на кахлях XIX ст. пістинських майстрів (передмістя Косова) Гаврилів, Табахарнюка першими зображеннями святих були образи Богородиці та Богородиці з дитям.

Зображення церков, дзвіниць, дзвонарів увійшло в творчість інших відомих кахлярів: О. Бахматюка, П. Баранюка, П. Кошака. Тут бачимо три- і п'ятибанні церкви, а також костели, характерною прикметою яких є намальований в центрі верхньої частини круг, розчленований або нерозчленований на частини, що імітує собою розетку псевдоготичного стилю. Архітектурні композиції здебільшого заповнювали суцільною декоративною плямою всю площину кахлі, майже без доповнюючих елементів.

Багато сюжетно-релігійних композицій застосовував у своїй творчості Олекса Бахматюк, що досягнув вершин слави серед кахлярів Косівщини на піку XIX ст.

Сакральні сюжети вирізнялися особливістю образної мови на кахлевих гуцульських печах. Послідовність викладених кахель на печі підпорядкована певному ритму. Це підкреслюється завершенням з фронтонів і кутовими прикрасами над комином. Розписані кахлі обов'язково розташовувалися зверху



донизу згідно зі значимістю сюжетів. Найважливішим є перший ряд згори. По центру майже завжди був святий (у гуцулів – Миколай Чудотворець): він вважався оберегом, до нього зверталися з різними проханнями. По обидва боки ставилися кахлі з релігійним сюжетом, соціальної чи державної важливості (наприклад, із зображенням церкви, дзвонів). Далі йшли зображення побутових сцен: орач і люлькою, мисливці, які вирушили на полювання тощо. «Популярні святі – Микола, Катерина, Варвара, Кирило, Мефодій, пізніше Богородиця – зображувалися на кахлях так само, як це робилося на іконах того часу» (Скаченко & Гринюк, 2014, с. 63).

Не відступаючи від місцевої традиції, що склалася ще на початку XIX ст., гончарі, особливо О. Бахматюк, на кожній своїй печі неодмінно малював зображення святого Миколая, із сакральними атрибутами в руках, із німбом довкола голови. Обабіч голови проставлялись по дві цифри, які означали дату виконання печі.

Традиції місцевого іконопису проглядають також із зображень церков з трьома або п'ятьма банями та малюнка дзвіниці, де один або два дзвонарі тягнуть мотузками серцевини дзвонів.

Серед асортиментів виробу релігійного призначення найбільш вираженим і вживаним у церковній літургії, домашньому вжитку, обрядовості був і залишається свічник. Залежно від призначення свічники набувають різних форм. І серед них найбільшої популярності набув свічник-трійця. Трійця – окрема типологічна підгрупа свічників, що виходить за межі церковно-літургійного простору на Гуцульщині. Щороку на свято Водохрестя відбувається освячення води. З церкви приносять великого церковного свічника-трійцю, запалюють на ньому свічки, занурюють свічками в ополонку і знову запалюють свічки. Так повторюють тричі. Всі парафіяни приходять на богослужіння до ополонки зі своєю трійцею. Після освячення води кожен газда чи газдиня занурюють свою трійцю у воду і припалюють свічки вже від церковних. У цих обрядах із водою і вогнем відчувуються прадавні відголоски язичницьких вірувань. Звідси в тектоніці трійць помітні дивовижні риси синкретизму.

Трійці у XVIII–XIX ст. переважно були поширені в Карпатах і на Прикарпатті, тобто в етнографічних районах Бойківщини, Опілля, Гуцульщини, Лемківщини, Покуття. У гуцульських трійцях закладено кілька концептуальних міфологічних і релігійних мотивів: світове дерево, солярні мотиви і хрест.

В асортименті керамічних свічників, окрім «трійці», є одинарні (малі настільні та поставники). Настільні одинарні свічники мають широке застосування: у вжитку хатніх інтер'єрів, у різноманітних обрядових святкуваннях чи процесіях, у церковній літургії, що простежується протягом усього досліджуваного нами періоду (XIX–XXI ст.). Щодо поставників (великі інтер'єрні, напідлогові, на престольні свічники), то вони використовувалися хіба що в католицьких храмах (костелах) і в літургії, і в обрядових процесіях. Тому з середини XX ст. і до сьогодні не зустрічаємо подібних речей в асортименті виробів косівських гончарів,



**Рисунок 1.** Валентина Джуранюк.  
Свічники

**Figure 1.** Candle Holder  
by Valentyna Dzhuraniuk

що, безперечно, пов'язано з історико-політичними змінами в західній частині України того періоду.

Ще один цікавий керамічний виріб сакрального характеру XIX–XX ст., на який вартує звернути увагу, – це «кропільнички», які слугували винятково для інтер'єру храмів римо-католицького віросповідання. Це посудина для води, яку прикріпляли на стіну інтер'єру (притвору) костелу перед входом у храм, оскільки віруючі прихожани, згідно з церковними правилами, перш ніж зайти до храму, повинні «очистити» себе від «мирського бруду», вмокнувши пальці в воду і тільки тоді перехреститися. Традиція збереглася дотепер, але керамічних мальованих виробів, як раніше, не використовують. Артефакти сакральних виробів, зокрема і кропільничка, у значній кількості зберігаються на теренах Польщі в Краківському та Варшавському етнографічному музеях.

У дослідженнях Г. Івашків описані не менш цікаві керамічні посудини, що вживалися в церковній літургії. Це – диски (таріль з ніжкою) та чаші для ритуалів причащення та ін.). Авторка акцентує увагу, що такі вироби виготовлялися в коломийській гончарній школі. Диски, виконані в цьому закладі, на думку Г. Івашків (2012), дуже схожі за формою дискосів відомого косівського майстра О. Бахматюка.

У творах сучасних косівських майстрів релігійна тематика не тільки відродилася, але й набула нового змістового та сюжетно-

тематичного забарвлення. Серед хрестоподібних, символіко-орнаментальних елементів декору спостерігаємо наповнення сюжетів різнобарвністю нових традиційних релігійних мотивів, як-от: «Великдень», «Гайвіки», «Маланка», «Святвечір» та ін. Особливою декоративною вишуканістю та художньою довершеністю вирізняються твори відомої сучасної косівської майстрині Валентини Джуранюк, чії свічники вражають неперевершеною форм та неповторністю конфігурацій у формоутворенні цих виробів (Рис. 1).

До ікон майстриня звертається вкрай рідко, усвідомлюючи, що «це занадто відповідально, щоб не дай Бог не спотворити лика» (Гринюк, 2013, с. 11). Але ікона «Богородиця з дитям» В. Джуранюк випромінює особливу ніжність погляду святої, що свідчить про досконале володіння художницею техніками розпису.

Найбільш розповсюдженими релігійними сюжетами в творчості косівських майстрів є мотиви «Церковця», образи Св. Миколая, Богородиці, Св. Архангела Михаїла, св. Варвари, Трьох Святих та ін. (Рис. 2, 3).



**Рисунок 2.** Валентина Джуранюк.  
Плитка «Юрій-Зміборець»  
**Figure 2.** Tile “St. Genus the Slayer  
of a Dragon” by Valentyna Dzhuraniuk



**Рисунок 3.** Марія Гринюк.  
Декоративна тарілка «Святий Миколай»  
**Figure 3.** Decorative Plate “Saint Nicholas”  
by Mariia Hryniuk

Нині найзатребуванішими виробами сакрального змісту є свічники, оскільки вони виконуються і в житлових, громадських (барах, ресторанах) інтер'єрах, і в традиційних обрядах гуцулів. Також майстри сюжетно-тематичними мотивами на релігійну тематику оздоблюють тарелі, плитки, плесканці тощо. Такі сюжети бачимо у творах Василя Гривінського, Валентини Джуранюк, Уляни Шкром'юк, Ореста Чорного, Марії Гринюк, Людмили Якібчук.

Цікаві пошуки у формоутворенні на сакральну тематику притаманні студентським роботам відділу художньої кераміки Косівського інституту прикладного-декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. До прикладу назвемо скульптурну композицію «Дзвони Закарпаття» (Рис. 4).

Анжеліка Гінцяк порушує актуальну проблему збереження дерев'яних церков унікального народного зодчества, що внесені до світової спадщини ЮНЕСКО. Її твір складається з понад 20-ти об'ємних архітектурних елементів, що відтворюють сакральну архітектуру Карпат. Авторка застосувала багато різних технологічних прийомів та кілька технік декорування (ліпка, різкування, ритунання, підполивний розпис).

Натомість Микола Чорний через оригінальні вишукані форми пропонує відновити традицію використовувати в літургії місцевих храмів під час храмових свят саме керамічні мальовані свічники і поставники (Рис. 5, 6).



**Рисунок 4.** Анжеліка Гінцяк.  
Скульптурна композиція «Дзвони  
Закарпаття», 2018 р.  
**Figure 4.** Sculptural composition  
“The Church Bells of Zakarpattia” by  
Anzhelika Hintsyak, 2018





**Рисунок 5.** Микола Чорний.  
Одинарний свічник, 2019 р.  
**Figure 5.** Single Candle Holder  
by Mykola Chorny, 2019



**Рисунок 6.** Микола Чорний.  
Обрядові свічники, 2019 р.  
**Figure 6.** Sacramental Candle Holders  
by Mykola Chorny, 2019

У проєкті майстра запропоновані ставник для жертвних свічок, поставник та напрестольні одинарні свічники. Окрім технологічних і дизайнерських новацій, Микола Чорний виконує роботу в традиціях косівської мальованої кераміки.

### Висновки

Отже, можна стверджувати, що глибокі традиції, вірування та етнокультура Гуцульщини загалом продовжаться і в наступних поколіннях, оскільки духовний складник глибоко збережений та активно розвивається в народній творчості, зокрема в косівській мальованій кераміці, сакральний образ якої через віки залишається таким же глибинним і самотнім.

Встановлено, що косівська мальована кераміка у творах сучасних місцевих керамістів набуває нового образного забарвлення. Близько 70-ти майстрів Косівщини залучені до творення і збереження цього виду народної творчості, який є національним надбанням і занесений до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України.

Унікальне мистецтво обпаленої й розмальованої глини позначені оригінальністю та неповторністю, а сакральні сюжети образною мовою. Серед асортименту виробів релігійного призначення найбільш вживаним у церковній літургії, домашньому вжитку й обрядовості був свічник (найбільшу популярність мав свічник-трійця) та «кропільнички», які слугували для інтер'єру храмів римо-католицького віросповідання.

Перспективи подальших досліджень стосуються вивчення технологічних прийомів і технік декорування, що застосовуються сучасними майстрами косівської кераміки.

### Список використаних джерел

- Арсенич, П.І., Базак, М.І., Болтарович, З.Є., Глушко, М.С., Гонтар, І.О. ... Яремко, В.І. (1987). *Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження*. Київ: Наукова думка.
- Гоберман, Д.Н. (1980). *Искусство гуцулов*. Москва: Советский художник.
- Гринюк, М.М. (2013). *Образний світ Валентини Джуранюк*. Чернівці: Друк-Арт.
- Гринюк, М.М. (2014, 20 травня). Косівська мальована кераміка в реаліях сьогодення. *Кафедра дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв*. Взято з <https://artkipdm.kosiv.org.ua/2014/05/20/989/>.
- Івашків, Г. (2012). Кераміка в ритуалі божественної літургії. *Народознавчі зошити*, 3, 497-516.
- Колупаєва, А. (2012). До історії церковно-обрядової кераміки в Україні (XI – поч. XXI ст.). *Народознавчі зошити*, 3, 469-496.

- Лашук, Ю.П. (1956). *Гуцульська кераміка*. Київ: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР.
- Пацай, Т. (2018). Етнографічні експедиції товариства приятелів Гуцульщини. *Народознавчі зошити*, 1, 112-124.
- Скаченко О.О., & Гринюк, М.М. (2016). *Косівська мальована кераміка як феномен української культури*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Слободян, О.О. (Упоряд.). (1982). *Павлина Цвілик: Альбом*. Київ: Мистецтво.
- Слободян, О.О. (2017). Керамічне виробництво в археологічних пам'ятках Прикарпаття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 33, 5-13.

### References

- Arsenyuk, P.I., Bazak, M.I., Boltarovich, Z.Ye., Hlushko, M.S., Hontar, I.O. ... Yaremko, V.I. (1987). *Hutsulshchyna: Istoryko-etnohrafichne doslidzhennia [Hutsulshchyna: Historical and Ethnographic Study]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Goberman, D.N. (1980). *Iskusstvo gutculov [Hutsuls art]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik [in Russian].
- Hryniuk, M.M. (2013). *Obraznyi svit Valentyny Dzhuraniuk [Valentyna Dzhuranyuk's visual world]*. Chernivtsi: Druk-Art [in Ukrainian].
- Hryniuk, M.M. (2014, May 20). Kosivska malovana keramika v realiiakh sohodennia [Kosiv painted ceramics in the realities of today]. *Kafedra dyzainu Kosivskoho instytutu prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Retrieved from <https://artkipdm.kosiv.org.ua/2014/05/20/989/> [in Ukrainian].
- Ivashkiv, H. (2012). Keramika v rytuali bozhestvennoi liturhii [Ceramics in the Divine Liturgy Ritual]. *Narodoznavchi zoshyty*, 3, 497-516 [in Ukrainian].
- Kolupaieva, A. (2012). Do istorii tserkovno-obriadovoi keramiky v Ukraini (XI – pochatku XXI st.) [On the history of church-ceremonial ceramics in Ukraine (11<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries)]. *Narodoznavchi zoshyty*, 3, 469-496 [in Ukrainian].
- Lashchuk, Yu.P. (1956). *Hutsulska keramika [Hutsuls ceramics]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo literatury z budivnytstva i arkhitektury URSR [in Ukrainian].
- Patsai, T. (2018). Etnohrafichni ekspedytsii tovarystva priyateliv Hutsulshchyny [Ethnographic expeditions of the Society of Friends of Hutsulshchyna]. *Narodoznavchi zoshyty*, 1, 112-124 [in Ukrainian].
- Skachenko O.O., & Hryniuk, M.M. (2016). *Kosivska malovana keramika yak fenomen ukraïnskoi kultury [Kosiv painted ceramics as a phenomenon of Ukrainian culture]*. Kyiv: KNUKіM Publishing [in Ukrainian].
- Slobodian, O.O. (Comp.). (1982). *Pavlyna Tsvilyk: Albom*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Slobodian, O.O. (2017). Keramichne vyrobnytstvo v arkhеологічних пам'ятках Prykarpattia [Ceramic production at the archaeological sites of Prykarpattia]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 33, 5-13 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 15.10.2019

### САКРАЛЬНИЙ ОБРАЗ КОСОВСКОЙ РИСОВАННОЙ КЕРАМИКИ

Гринюк Мария Николаевна<sup>1а</sup>,  
Черный Николай Орестович<sup>2б</sup>

<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, доцент,

<sup>2</sup>Аспирант, мастер художественной керамики,

<sup>а</sup>Косовский институт прикладного декоративного искусства Львовской национальной академии искусств, Косов, Украина,

<sup>б</sup>Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, Украина

Цель исследования – выяснить среди орнаментально-сюжетной палитры росписей в косовской рисованной керамике сакральное образное содержание тематических сюжетных композиций; отразить этапы развития этого жанра в декорировании косовской расписной керамики. В методологии исследования используется метод сравнительного анализа форм, способов декорирования и предназначения изделий XIX–XXI веков. Научная новизна. Впервые локализована сюжетная палитра росписей в косовской рисованной керамике в контексте



сакральной тематики, поскольку эта тема еще на рассматривалась в искусствоведении как отдельная проблема. Акцентируется внимание на особенностях художественной росписи керамических изделий в зависимости от назначения и применения их в литургии православных или католических храмов и в оформлении домашних интерьеров. Выводы. Выявлено, что сакральная тематика в рисованной керамике города Косов (Ивано-Франковская область) имела широкое распространение и стала востребованной в середине XIX – в начале XXI в. Особенности образное содержание изделия религиозного характера получили сегодня. В большинстве случаев они предназначены для украшения жилищных интерьеров или являются подарочными вещами, сувенирами. Среди ассортимента изделий религиозного назначения наиболее применяемым в церковной литургии, домашнем обиходе и обрядности был подсвечник (наибольшую известность имел подсвечник-троица) и кропило, которые служили для оформления интерьера храмов римско-католического вероисповедания. Другие сакральные изделия (иконы, миски с изображением святых) изготавливались для домашнего интерьера и были неканоническими. Гуцульская рисованная керамика в произведениях современных местных керамистов приобрела новую образную окраску.

*Ключевые слова:* расписная керамика; косовские мастера; сакральная тематика; изразцы; иконопись; сюжетные композиции; этноискусство Гуцульщины

### THE SACRAL IMAGE OF THE KOSIV PAINTED CERAMICS

Mariia Hryniuk<sup>1a</sup>, Mykola Chorny<sup>2b</sup>

<sup>1</sup>*PhD in Art History, Associate Professor,*

<sup>2</sup>*PhD student, Art Pottery Artist,*

<sup>a</sup>*Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts,  
Lviv National Academy of Arts, Kosiv, Ukraine,*

<sup>b</sup>*National Academy of Visual Arts and Architecture,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to point out the sacral image content of thematic series of compositions within the painting palette of ornaments and plots in the Kosiv painted ceramics; to reflect the stages of the development of this genre in decoration with the Kosiv painted ceramics. The research methodology applies the method of comparative analysis of forms, decorating techniques and ware destination of the 19<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. The scientific novelty. For the first time, the attempts are made to pay attention to the localization of the topical palette of painting in Kosiv painted ceramics in the context of sacral themes since this topic has not been thought of as a separate issue in art criticism. Attention has been focused on the features of the artistic painting of ceramic wares, depending on the destination and use of them in the liturgy of Orthodox or Catholic churches and in the home interior designs. Conclusions. It was revealed that sacred themes in the painted ceramics of the Kosiv city (Ivano-Frankivsk oblast) were widespread and became popular in the middle of the 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries. Nowadays the wares of sacral character are getting a particular image content. Commonly, they are designed to decorate the interiors or are presents and souvenirs. Among the religious products line, the most prominent and commonly used in the church liturgy, household and ritual were the candlestick (the most popular was the candlestick-trinity) and the “aspergillum” that served as interiors of Roman Catholic temples. Other sacred items (icons, bowls depicting the saints) were made for the home interior, they were non-canonical. Hutsul hand-drawn ceramics in the works of modern local ceramists have acquired a new figurative colour.

*Keywords:* painted ceramics; Kosiv’s artists; sacral themes; ceramic tile; iconography; topical compositions; the ethno art of Hutsulshchyna

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188702

УДК 7.04:27-524(477-15)"16/20"

**ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ ПРОЦЕСІЙНІ  
ХРЕСТИ XVII–XXI СТОЛІТТЯ:  
ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Золотарчук Наталія Ігорівна

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,**ORCID: 0000-0002-7503-9036,**e-mail: zicoo@ukr.net,**Університет Короля Данила,**вул. Коновальця, 35, Івано-Франківськ, Україна, 76000*

Мета статті – проаналізувати типологію предметів церковної атрибутики; класифікувати їх за сукупністю зовнішніх формотворчих ознак для розпізнання; поділити на групи за часовою приналежністю, технологічним аспектом, матеріалом та художньою виразністю. Комплексне дослідження типології процесійних христів як специфічного художнього явища є актуальним і необхідним. Методологія дослідження полягає у застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації та узагальнення. Зокрема, компаративний метод аналізу застосовано для порівняння та співставлення речей церковного вжитку, а методика типологічного аналізу була необхідною для подання об'єктивних знань про діахронію, розкриття певної функціональної та композиційної спільності досліджуваних предметів. Наукова новизна дослідження визначається такими пріоритетами: комплексним висвітленням процесійних христів як специфічного художнього явища; виокремленням типологічних груп предметів церковної атрибутики (літургійні, запрестольні) процесійних христів з позиції системного підходу, що дало змогу виділити поняття архетипу. Висновки. Встановлено, що важливою особливістю типології сакральних пам'яток мистецтва є те, що вона не лише дає змогу охопити наявні типи, а й указує на створення нових параметрів художньої системи. Доведено, що сакральні предмети варто класифікувати за певними критеріями, передусім, за принципом формотворення. Виявлено, що розпізнанню процесійних христів сприяє сукупність зовнішніх формотворчих ознак. Сакральні предмети церковного вжитку (процесійні хрести), які мають спільні конструктивно-формотворчі ознаки і декоруючі техніки класифіковано та поділено на групи за часовою ознакою, технікою виконання, декором, іконографічною схемою, матеріалом, стилістикою виконання. З'ясовано вплив матеріалів на естетичне сприйняття й композицію декорування.

*Ключові слова:* процесійні хрести; типологія; церковна атрибутика

**Вступ**

Процесійні хрести (виносні, запрестольні) утворюють окрему типологічну групу літургійних (Станкевич, 2002, с. 282). Їхнє дослідження ускладнюється неналежним збереженням пам'яток, особливо давніших. Наприкінці XIX – на початку XX ст. переважали типові ознаки народної творчості. Декорування предметів церковного вжитку більшою мірою ґрунтувалося на народних традиціях. Однак з часом започаткувалися, розвинулися принципи, які засновувалися на інноваціях у формотворенні та композиційних нововведеннях. Новаторські ідеї вплинули на стилістику створення сакральних предметів та їхню форму, а також змінили манеру виконання. Художнє вирішення процесійних атрибутів детермінували різні чинники, зокрема фізичні властивості матеріалу, технологія, традиційний декор.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі систематизації відомостей про предмети церковного вжитку, серед яких є чимало оригінальних творчих засобів. Передбачено класифікування творів із врахуванням найважливіших ознак художньої системи та комплексне висвітлення процесійних христів. Виокремлення типологічної групи цих предметів (літургійні, запрестольні, процесійні) з позиції системного підходу надалі дасть змогу виділити поняття архетипу (найдавніший стійкий, консервативний праобраз ідей, схему типів).

Підґрунтям для дослідження процесійних христів стала проаналізована та систематизована джерельна база. Основу дослідження становить обсяг наукових праць таких дослідників, як В. Свенціцька (1939), М. Драган (1970), Р. Одрехівський (1998), М. Станкевич (2002; 2003), М. Приймич (2001; 2007), І. Дундяк (2003; 2005), В. Лукань (2004).

Подані науковцями факти стали вагомим вкладом для нашого дослідження, а саме: інформація щодо типології культових та обрядових предметів, зокрема дерев'яних христів XVII–XX ст. і їх функ-

ціонування, про стилістику українського дерев'яного різьблення (Свенціцька, 1939; Драган, 1970), питання класифікації різьблених богослужбових хрестів та основні тенденції розвитку різьбярства на Лемківщині кінця XIX–XX ст. (Одрехівський, 1998, с. 70-87), систематизація та аналіз творів сакрального мистецтва, зокрема подано коротку характеристику процесійних хрестів (Приймич, 2001; Приймич, 2007), розкриття малодосліджених аспектів українських процесійних ікон та хрестів як оригінального явища українського мистецтва в літургійному дійстві (Дундяк, 2003; 2005), також у розвідках наведено вичерпну інформацію про процесійні хрести й патериці із карпатських теренів (Лукань, 2004). Слід відзначити працю М. Станкевича (2002), де проаналізовано процесійні хрести (виносні) XV ст., кінця XVIII, початку XIX–XX ст.

Незважаючи на наукове зацікавлення пам'ятками сакрального мистецтва Західної України, предмети церковної атрибутики недостатньо мірою висвітлюються в дослідженнях мистецтвознавців.

У процесі осмислення обраної теми послуговуємося результатами досліджень науковців, праці яких спорадично висвітлюють проблематику процесійних хрестів. Аналіз наукової літератури засвідчує відсутність комплексної праці, тому є очевидною потреба продовження дослідницьких пошуків з метою ґрунтовного висвітлення означеної теми.

### Мета статті

Метою статті є здійснення порівняльного і мистецтвознавчого аналізу процесійних хрестів у чіткій злагожденій системі, що сприятиме стилістичному розпізнанню творів. Мета роботи реалізується шляхом виконання таких завдань: дослідити предмети релігійного призначення, класифікувати їх за критеріями: сукупністю зовнішніх формотворчих ознак, поділом на групи, за технологічним аспектом.

### Виклад матеріалу дослідження

Типологія є своєрідною теоретичною основою для дослідження сакральних творів, ключовим розумінням їхніх декоративних засад (Станкевич, 2002, с. 196). «Жоден з видів системи декоративного мистецтва не має такої багатой типології творів, як художнє дерево» (Станкевич, 2002, с. 9). Автор демонструє твори сакрального мистецтва – придорожні, ручні, напрестольні і, зокрема, процесійні хрести.

Типологічний підхід створює можливість для подання порівняльного й мистецтвознавчого аналізу в чіткій злагожденій системі. Його застосування в дослідженні сприяє стилістичному розпізнанню творів (Радченко, 2009, с. 32-36; Радченко, 2006, с. 62-63). Типологія досліджуваних творів сприяє розрізненню церковних атрибутів за поширеним типом – предмети літургійного призначення.

Стале поєднання однотипних предметів відносимо до типологічної групи. Важливою особливістю типології є те, що вона дає змогу охопити не лише наявні типи, а й указує на створення нових параметрів художньої системи. У цьому плані типологічна група має певну функційну особливість та композиційну спільність кількох досліджуваних предметів, вирізняється сукупністю зовнішніх формотворчих ознак, які сприяють її розпізнанню (Станкевич, 2002, с. 193-194).

Сакральні предмети варто класифікувати за певними критеріями, передусім, за принципом формотворення<sup>1</sup> (Рис. 1). Треба звернути увагу на вирізнення таких хрестів, як грецький (чотирикінцевий з усіма рівними, іноді розширеними кінцями); латинський (чотирикінцевий із видовженим вертикальним раменом) (Станкевич, ред, 1996, с. 3-27).

Хрест в українському мистецтві можна класифікувати за типами: чотирикінцевий (грецького та римського підтипів), шести- та семикінцевий (із подовженою середньою поперечкою, семикінцевий із рівними раменами), восьмикінцевий із похилою нижньою поперечкою, антропоморфний, свастика, трійчастий (Станкевич, 2002; Золотарчук, 2015; 2018).

В основу систематизації покладено різні підходи, які належать типологічним групам творів. Перший параметр передбачає виділення загальних форм (Станкевич, 2002, с. 247-248).

Сукупність деяких зовнішніх формотворчих ознак сприяє розпізнанню процесійних хрестів. Характеризуючи побудову хрестів, водночас вважаємо за доцільне зауважити, що у відношенні до стрижня два перехрестя (верхнє та нижнє) приблизно однакової довжини, хоча середнє рамено з незначним видовженням. Типовими зразками цієї групи можна вважати двосторонній процесійний хрест XVII ст.

<sup>1</sup> Розробники схеми типології процесійних хрестів Станкевич М., Золотарчук Н.

із теренів Лемківщини, колишне с. Рихвалд (тепер Овчари, Польща), що зберігається в історичному музеї в Сяноку, та односторонній хрест невідомого майстра у виставковій залі катехитичного центру при кафедральному соборі Святого Воскресіння м. Івано-Франківська.

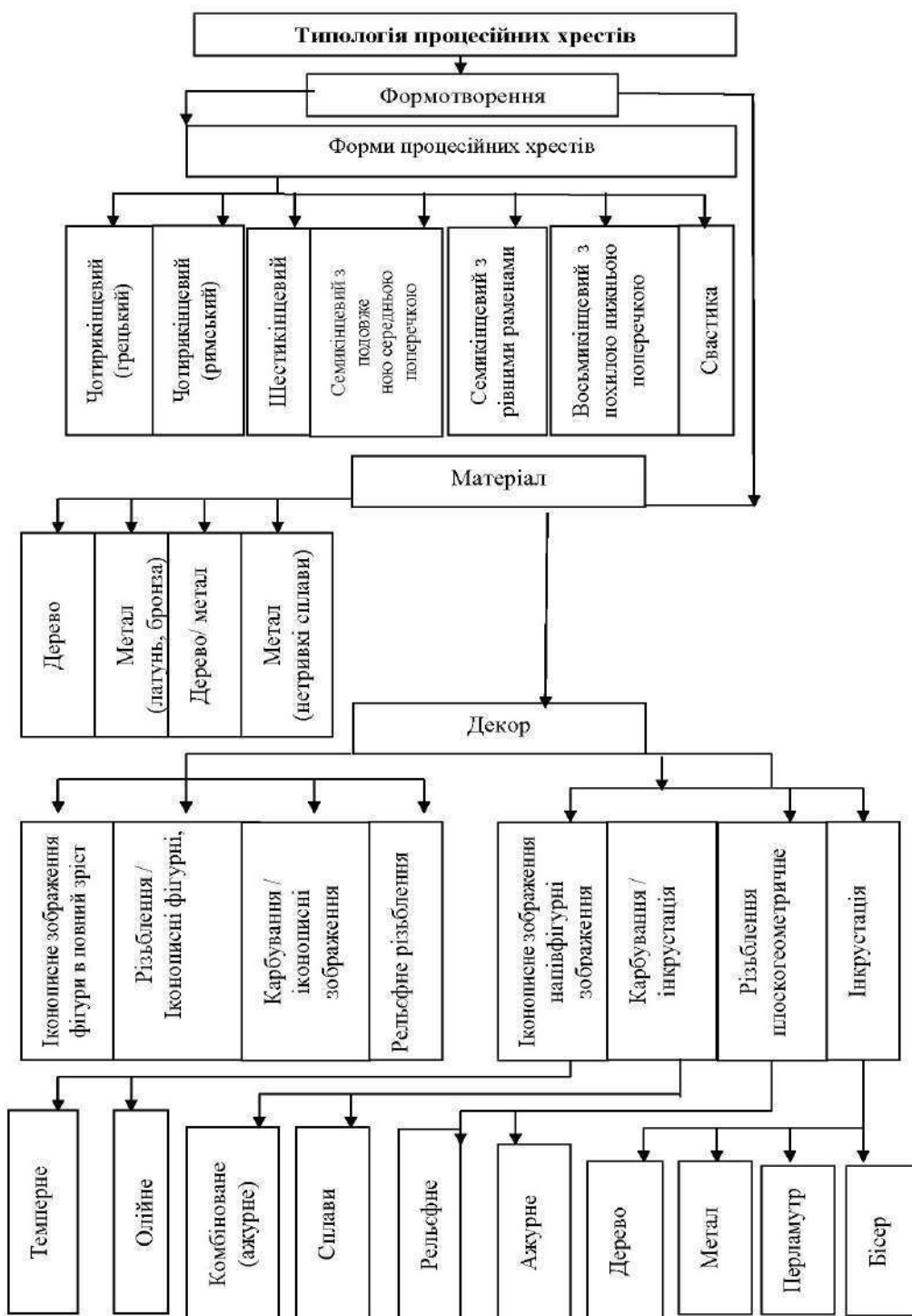


Рисунок 1. Типологія процесійних хрестів

Figure 1. Typology of the processional crosses

Двосторонній процесійний хрест 1756 р. з Рогатинщини (в експозиції Івано-Франківського музею мистецтв Прикарпаття та односторонній хрест для процесій другої половини XVIII ст. церкви св. Димитрія в с. Семидуби Дубницького р-ну (збережений в експозиції краєзнавчого музею м. Рівного) позначений аналогічною зовнішньою формою, але з різнобіжністю поперечниць (переважно скісних) (Золотарчук, 2015; 2018).



Хрести поділяються на групи за часовою ознакою. Відомий в Україні грецький хрест свідчить про давнє походження, як, наприклад, найстаріший двосторонній процесійний хрест Галичини XV ст. (с. Городиська Старосамбірського р-ну Львівської області) правильної квадратної форми – перехрестя є рівномірно видовжені, профільовані. Особливо цінним є цей найстаріший український хрест для процесій XV ст., із двостороннім живописним зображенням на площині. Це багатофігурні сцени на релігійну тематику, трактовані із пластичною виразністю та чіткістю пропорцій (зберігається у Львівському музеї народної архітектури та побуту) (Станкевич, 2002, с. 282-285; Золотарчук (2015; 2018)).

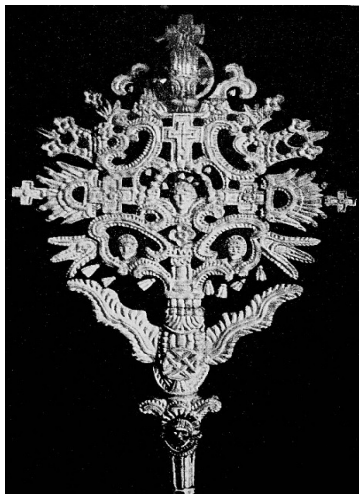
Процесійні хрести кінця XVIII ст. із с. Хмелівки, с. Іванківці з Буковини, а також датовані початком XIX ст. з Лемківщини, с. Репецьке (Польща) мають форму трилистих хрестових закінчень, які на завершеннях рамен творять короткі перехрестя.

Процесійний хрест початку XX ст. латинського типу (чотирикінцевий із видовженим вертикальним раменом), який знаходиться в експозиції Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини із характерним рідковживаним декоративним елементом півмісяця в його основі (Лукань, 2004, с. 190).

Графічне зображення у вигляді хреста, а саме монограмічні зображення різних форм, що символізували життя та божество, відоме ще до часів християнства. Хрещатість чотирьох грецьких літер Г («гамма») у вигляді хреста, відоме як свастика (символ кругового сонячного руху, тобто життя), використовується у рельєфному, ажурному зображеннях процесійного хреста XVIII ст. із Гуцульщини.

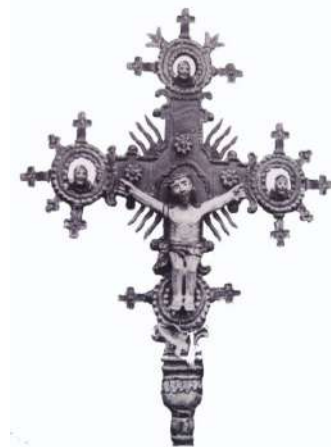
За технікою виконання (другий параметр) можливий поділ за технологічними ознаками: найбільшу групу становлять процесійні хрести з дерева – із плоским різьбленням (XV–XVIII ст.), темперним живописом (XV ст.), з рельєфним різьбленням, розмалюванням (XVIII–XIX ст.), із металу (кінець XVIII–XIX ст.), поєднання дерева з металом (XX ст.). У взаємозумовленості та взаємозалежності дерева й металу як основному принципі технологічного творення домінантним незмінно залишається дерево.

Декор процесійних хрестів здебільшого залежав від зміни стилів. Розглянуті нами твори, декоровані фігуративною пластикою – Розп'яттями та рельєфною різьбою, за характером пластичного трактування умовно поділяємо на: а) фігури із традиційно народною манерою виконання як наслідування іконних зображень; б) правдоподібне трактування фігури, виконані за взірцем академічної пластики. З матеріалів досліджень М. Станкевича можна дізнатися про стильові відмінності процесійних хрестів, що виражені в різьбленні з певними локальними художніми особливостями. Науковець слушно зазначає: «З характерними ознаками рельєфного, круглого, ажурного різьблення та поліхромовання виступають три процесійні хрести з церкви в Криворівні Верховинського р-ну (Гуцульщина, остання чверть XVIII століття)» (Станкевич, 2002, с. 287) (Рис. 2, 3).



**Рисунок 2.** Виносний хрест кінця XVIII ст., дерево, профілювання, плоско-ажурна різьба, поліхромовання. Гуцульщина, с. Криворівня Верховинського р-ну (світлина М. Станкевича)

**Figure 2.** Outside cross, the end of the 18<sup>th</sup> century, wood, profiling, flat-pierced work, polychrome. Hutsul region, the village of Kryvorivnia, Verkhovyna district (image of M. Stankevych)



**Рисунок 3.** Процесійний хрест кінця XVIII ст., дерево, профілювання, рельєфно-ажурна різьба, поліхромовання. Гуцульщина, с. Криворівня Верховинського р-ну (світлина М. Станкевича)

**Figure 3.** Processional cross, the end of the 18<sup>th</sup> century, wood, profiling, relief-pierced work, polychrome. Hutsul region, the village of Kryvorivnia, Verkhovyna district (image of M. Stankevych)

За його твердженням, автор різьблення не намагався реалістично відтворити в рельєфі зображення Розп'яття, висота якого невелика й майже не виділяється в центрі середохрестя, а безпосередньо звертав увагу на сакралізацію хреста декоративним антуражем (орнаментальне тло багате знаками-мотивами – голівками ангелів, маленькими хрестиками, колами, ромбами, квітками-розетами.

Використання мотивних знаків простежується в процесійних хрестах кінця XVIII – початку XIX століття на Гуцульщині (с. Криворівня та в с. Бистрець) (Станкевич, 2002, с. 287-289).

На червоному тлі фігурно профільованого процесійного хреста XIX ст. з церкви Успіння Св. Анни с. Бистрець Верховинського р-ну Івано-Франківської області розміщене позолочене Розп'яття, виконане в народній манері: видовжені руки та надто малого розміру ноги (Рис. 4). На завершеннях хреста круглої форми, з обох сторін від Розп'яття, містяться декоративні голівки-маскарони (верхня з крилами). Із середохрестя виходять хвилясті промені. На тлі хреста помітні різьблені доповнення: вгорі, над фігурою Спасителя, дощечка з написами, поверх якої розміщено голуба – символ Святого Духа, а нижче – череп із кістками, які символізують Череповище (інше символічне значення – останки Адама, першої, створеної Богом людини), обабіч розп'ятого Ісуса – зірочки. Оздоблює хрест різьблений елемент S-подібної конфігурації (нагадує морського коника), прикріплений маленьким дармовисом, наявні також зіркоподібні квітки на стеблі з округлим листям, які декорують рамена хреста вище Розп'яття.

Центрове зображення процесійного хреста 1893 р. з церкви Успіння Св. Анни с. Бистрець Верховинського р-ну Івано-Франківської області має на декорованому стояку невелике поліхромоване Розп'яття в народній манері виконання (Рис 5). Із середохрестя виходять звивисті промені вгору та трилисники донизу. Кожні завершення хреста виконані у вигляді свастики, поєднаної із хрещатими хрестиками, що сполучувані поміж собою маленькими завитками та квітками. Декороване поєднання внизу – поєднання трьох хрестиків – нагадує нижню перекладину.

Найуживанішим матеріалом у виготовленні досліджуваних сакральних атрибутів є деревина різної породи. Для різьблення та інкрустацій використовуються переважно тверді породи дерев – груша, бук, клен. Виготовляють вироби столярним або токарним способом. Для прикрашення сакрального предмета підбирають відповідні мотиви. В орнаментиці використовують стародавні знаки «сонечко», «зірочки», характерні для розпису писанок, мотиви природних рослинних форм. Отже, можемо виокремити типологічну групу за наступною технікою виконання.



**Рисунок 4.** Процесійний хрест XIX ст., дерево, різьба, поліхромія, імітація позолоти, (213x81x10,5см).

Церква Успіння Св. Анни с. Бистрець Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. (світлина А. Кіся)

**Figure 4.** Processional cross of the 19<sup>th</sup> century, wood, carving, polychrome, imitation of gilding, (213x81x10,5 cm). The Church of Dormition of Saint Anne, village of Bystrets of Verkhovyna district, Ivano-Frankivsk region (image of A. Kis)



**Рисунок 5.** Процесійний хрест 1893 р., дерево, рельєфна різьба, поліхромія, (205x76x9,5см). Церква Успіння Св. Анни с. Бистрець Верховинського району Івано-Франківської обл. (світлина А. Кіся)

**Figure 5.** Processional cross of 1893, wood, relief carving, polychrome, (205x76x9,5 cm). The Church of Dormition of Saint Anne, village of Bystrets of Verkhovyna district, Ivano-Frankivsk region (image of A. Kis)

Попри численні особливості, упродовж ХХ ст. збереглися унікальні зразки, що мають традиційні відмінні акценти в декоруванні. Відзначимо також традицію застосування в декорі церковної атрибутики додаткових матеріалів (бісер, метал, перламутр), що надають оригінальної фактури предметам, а також збагачують їх візуальними ефектами.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у декоруванні творів мистецтва з'являється інкрустація різноманітними шматками дерева, перламутру, бісером та металом – кусочками бляхи, крученим дротом. Вони позначені певною індивідуальною манерою виконання, оригінальною в своєму тлумаченні та цікавою в оздобленні. Так, у техніці вирізування, точіння, інкрустації досить лаконічно виконаний процесійний хрест майстрів з Гуцульщини початку ХХ ст. Цей взірець є в експозиції Косівського музею народного мистецтва (Лукань, 2004).

Окрім дерев'яних, можна виділити ще один тип хрестів – металеві процесійні. Тому варто типологізувати сакральні твори відповідно до матеріалу виконання – литі, карбовані, комбіновані. Часто трапляються зразки із рельєфною різьбою фігур чи ажурним різьбленням. На особливу увагу заслуговують процесійні хрести ХІХ ст. Завдяки оригінальним варіантам з ускладненими мотивами змінювалося сприйняття художньої образності твору (Золотарчук, 2018).

Із появою нових матеріалів і технологій з'являються нововведення у виготовленні сакральних предметів, де для підсилення декорування нерідко використовують рельєфні литі композиції. Причиною популярності культового лиття стала високохудожня й технічна якість досліджуваних атрибутів, у композиціях яких застосовувалися такі самі, як і в живописних сюжетах, що прикрашають хрести.

В інвентарних книгах Музею історії релігії м. Львова зафіксовано відомості про процесійний уніатський хрест ХХ ст. (144x37x24 см.), виготовлений у техніці литва (латунь-сталь), який походив із церкви Івана Хрестителя м. Городок Львівської області.

Варто взяти до уваги взаємозалежність дерева та металу. Використання таких металів, як латунь і мідь, у ХХІ ст. трапляються рідше, а більшою мірою майстри використовують метал нетривких корозійних сплавів. Технологія й естетичні характеристики матеріалів, що визначають декоративність досліджуваних об'єктів, мають важливе значення в художній обробці дерева й металу (Золотарчук, 2018).

За іконографічним матеріалом (третьої параметр) поділяють на різновиди: в іконографічних типах зображень на процесійних хрестах простежуються шляхи їх формування та визначається образна типологія христологічного, марієлогічного, агіографічного циклів: за способом розташування, характером постави, особливостями зображення.

Іконографія сакральних атрибутів залежала від іконографічних першовзірців, що функціонували в чітких сюжетних межах. Для систематизації їх класифіковано згідно із провідним мотивом. Збереглося найбільше варіантів Господнього циклу та Богородичних зображень.

Зображення процесійного хреста ХVІІ–ХVІІІ ст. с. Сколе Сколівського р-ну Львівської області, як і обидва хрести ХІХ ст. з Національного музею у Львові імені Митрополита А. Шептицького, об'єднані за єдиною іконографічною схемою. Це підтверджує представлена цілофігурна постать Ісуса Христа, уміщена на цілій площині хреста (Золотарчук, 2015, с. 101-102).

Індивідуальні образи постаті Богородиці репрезентують особливості мистецьких уподобань – про це свідчать одноосібні зображення Богоматері на процесійних хрестах. Таку рідкісну для українського іконопису іконографічну схему та її нетрадиційне вирішення знаходимо на процесійному хресті з експозиції катехитичного центру, що при катедральному соборі Святого Воскресіння м. Івано-Франківська. Це процесійний хрест, що не має датування, виконаний невідомим автором. Він шестикінцевий, дощатої конструкції, односторонній, із прямою підніжкою, із зображенням видовженої фігури Богоматері в червоному мафорії зі схрещеними на грудях руками та похиленою головою. Зображення подане на синьому тлі, воно об'ємно промодельоване за допомогою світлотіні. Певною мірою до зазначеної іконографії тяжіє процесійний хрест зі збірки Національного Львівського Музею. Зворотнє зображення висвітленого атрибуту – це постать Пресвятої Діви в повний зріст (Золотарчук, 2015, с. 104-105).

В іконографії західноукраїнських ікономалярських зображень чільне місце відводиться агіографічним сюжетам, які містять образи святих та мучеників.

В агіографічних сюжетах, як на попередньо розглянутих процесійних хрестах, датованих переважно ХVІІ–ХVІІІ ст., часто бачимо мотив ангела, що вказує на постійне покровительство ангелів над людьми. Знаковою постаттю в агіографічних композиціях є Св. Миколай. У небесній ієрархії Миколай Чудотворець, другий після Богородиці. Традиційна для його образу іконографічна схема – фронтальне зображення, півпостать у єпископському вбранні, у лівій руці книга, правицею благословляє, що наближає його до канонічного образу Христа. Наприклад, на хресті для процесій ХV ст. із Львівського



музею народної архітектури і побуту, у якому властивості кольору – барвистість, світлість, насиченість – підсилюють статичність чи динамічність композиційних сюжетів. Тут у творенні художньої виразності позитивну роль відіграють матеріали, оскільки вони впливають на естетичне сприйняття та композицію декору.

За четвертим параметром – стилістикою виконання – виокремлюємо: народний «примітивний» у техніці виконання та способі інтерпретації; напівпрофесійний з більшим фаховим складником; професійний, де процесійні предмети відзначаються високою вправністю виконання (іконографічні, різьбярські та металеві проробки площини й деталей).

### Висновки

Науково обґрунтована типологія процесійних хрестів сприяє художньо-стильовому аналізу творів. Систематизовано сакральні атрибути культового призначення із характерними візуальними ознаками, що сприяло точній науковій ідентифікації.

Досліджуючи атрибути як предмети релігійного призначення, ми класифікували їх за певними критеріями: зовнішні формотворчі ознаки; хронологічні межі; технологічний аспект; особливості матеріалу та художньої виразності, що суттєво впливає на рівень художньої цінності твору.

З'ясовано вплив матеріалів на естетичне сприйняття й композицію декорування. Концепція проявляється в традиції – тісному зв'язку із художньою спадщиною, який історично визначився в канонічності, традиційності та новаторстві. Більшою мірою на народних традиціях базувалося декорування предметів церковного вжитку. Однак із часом сформувалися нові принципи, які базувалися на новаціях у формотворенні та композиційних нововведеннях. Новаторські ідеї вплинули на створення форм сакральних предметів і стилістичні зміни в манері виконання.

Для отримання цілісного уявлення про типологію процесійних атрибутів важливо розкрити їхнє функційне навантаження, а також виявити ознаки, на основі яких ґрунтується порівняння й досягається потрібний стилістичний ефект. Усе це становить перспективи подальших досліджень.

### Список бібліографічних посилань

- Боньковська, С.М. (Упоряд.). (1996). *Хрест в українському мистецтві: каталог виставки*. Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Драган, М. (1970). *Українська декоративна різьба XVI–XVIII століть*. Київ: Наукова думка.
- Дундяк, І.М. (2003). *Процесійні ікони Західної України XVII–XIX століть. Походження, іконографічні та художні особливості*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська академія мистецтв, Львів.
- Дундяк, І.М. (2005). Мистецькі особливості західноукраїнських церковних процесій XVII–XVIII століть. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, 8, 28-35.
- Золотарчук, Н. (2012). Іконографія процесійних хрестів і патериць XVII–XIX століть. В *Мистецтвознавство '12: проблеми, публікації, панорама подій* (с. 215-224). Львів: СКІМ.
- Золотарчук, Н. (2015). *Процесійні хрести та патериці Західної України XVII–XXI століть (традиції, новаторство, художні особливості)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Прикарпатський національний Університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ.
- Золотарчук, Н. (2018). Процесійні хрести та патериці Західної України XVII–XIX століття: типологія, іконографія. *Science Review*, 3(10), 7, 63-68.
- Кузенко, П. (2007). Еволюція знаку хреста в процесі культуротворення. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 4, 609-617.
- Лукань, В. (2004). Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVII–XX століть. *Вісник Прикарпатського національного університету: Мистецтвознавство*, 6, 184-192.
- Одрехівський, Р. (1998). *Різьбярство Лемківщини: від давнини до сьогодення*. Львів: Сполом.
- Приймич, М. (2001). *Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX століть (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська академія мистецтв, Львів.
- Приймич, М. (2007). *Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас*. Ужгород: Карпати-Гражда.
- Радченко, А. (2006). Типологія декоративних деталей міської архітектури Гуцульщини і Покуття кінця XIX – першої третини XX століття. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, 10–11, 32-36.



- Радченко, А. (2009). *Дерев'яний та металевий декор у міській архітектурі Гуцульщини і Покуття наприкінці XIX – у першій третині XX століття (генезис, типологія, стилістика)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Інститут народознавства НАН України, Львів.
- Свенціцька, В. (1939). *Українські різьблені ручні хрести XVII–XX віків*. Львів.
- Станкевич, М. (2002). *Українське художнє дерево XVI–XX століть*. Львів.
- Станкевич, М. (2003). Проблеми теорії дослідження пластичних мистецтв. В *Мистецтвознавство '02: проблеми, публікації, панорама подій* (с. 14-15). Львів: СКІМ.
- Філоненко, М. (1996). Хрест. В А. Колодний, & Б. Лобовик (Ред.), *Релігієзнавчий словник*. Київ: Четверта хвиля.

### References

- Bonkovska, S.M. (Comp.). (1996). *Khrest v ukrainskomu mystetstvi: katalog vystavky [Cross in the Ukrainian art: catalogue of exhibition]*. Lviv: The Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Drahan, M. (1970). *Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII stolit [Ukrainian ornamental cut of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Dundiak, I.M. (2003). *Protsesiini ikony Zakhidnoi Ukrainy XVII–XIX stolit. Pokhodzhennia, ikonohrafichni ta khudozhni osoblyvosti [Processional icons of Western Ukraine of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries. Origin, iconographic and artistic features]*. (PhD Dissertation). Lviv National Academy of Arts, Lviv [in Ukrainian].
- Dundiak, I.M. (2005). *Mystetski osoblyvosti zakhidnoukrainskykh tserkovnykh protsesii XVII–XVIII stolit [Artistic features of Western Ukrainian ecclesiastical processions of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries]*. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznavstvo*, 8, 28-35 [in Ukrainian].
- Filonenko, M. (1996). Khrest [Cross]. In A. Kolodnyi, & B. Lobovyk (Eds.), *Relihiieznavchyi slovnyk [The Religious Dictionary]*. Kyiv: Chetverta khvylia [in Ukrainian].
- Kuzenko, P. (2007). *Evolutsiia znaku khresta v protsesi kulturotvorennia [The evolution of the sign of the cross in the process of cultural creation]*. *Artistic culture. Topical issues*, 4, 609-617 [in Ukrainian].
- Lukan, V. (2004). *Protsesiini khresty ta paterytsi na Hutsulshchyni XVII–XX stolit [Processional crosses and crutches in the Hutsul region of the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]*. *Visnyk Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu: Mystetstvoznavstvo*, 6, 184-192 [in Ukrainian].
- Odrekhivskyy, R. (1998). *Rizbiarstvo Lemkivshchyny: vid davnyiny do sohodennia [Carving of Lemkivshchyna: from ancient times to the present]*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Pryimych, M. (2001). *Dekoratyvne rizblennia u sakralnomu mystetstvi Zakarpattia XVIII–XIX stolit (Istoriia. Typolohiia. Khudozhno-stylovi osoblyvosti) [Decorative carving in the sacral art of Zakarpattia region of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries (History. Typology. Artistic and stylistic features)]*. (PhD Dissertation). Lviv National Academy of Arts, Lviv [in Ukrainian].
- Pryimych, M. (2007). *Pered lytsem tvoim. Zakarpatskyi ikonostas [In front of your face. Iconostasis of Zakarpattia]*. Uzhhorod: Karpaty-Hrazhda [in Ukrainian].
- Radchenko, A. (2006). *Typolohiia dekoratyvnykh detalei miskoi arkhitektury Hutsulshchyny i Pokuttia kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Typology of decorative details of urban architecture of the Hutsul and Pokuttia regions of the late nineteenth–the first third of the twentieth century]*. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznavstvo*, X–XI, 32-36 [in Ukrainian].
- Radchenko, A. (2009). *Derev'iany ta metalevyi dekor u miskii arkhitekturi Hutsulshchyny i Pokuttia naprykintsi XIX – u pershii tretyni XX stolittia (henezys, typolohiia, stylistyka) [Wooden and metal decor in the urban architecture of the Hutsul and Pokuttia regions at the end of the 19<sup>th</sup> – in the first part of 20<sup>th</sup> century (genesis, typology, stylistics)]*. (PhD Dissertation). The Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv [in Ukrainian].
- Stankevych, M. (2002). *Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX stolit [Ukrainian Art Tree of the 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries]*. Lviv [in Ukrainian].
- Stankevych, M. (2003). *Problemy teorii doslidzhennia plastychnykh mystetstv [Issues of the theory of the study of plastic arts]*. *Art Studies '02: Problems, Publications, Panorama of Events* (pp. 14-15). Lviv: SKIM [in Ukrainian].
- Svientsitska, V. (1939). *Ukrainski rizbleni ruchni khresty XVII–XX vikiv [Ukrainian hand carved crosses of the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]*. Lviv [in Ukrainian].
- Zolotarchuk, N. (2012). *Ikonohrafiia protsesiinykh khrestiv i paterytsi XVII–XIX stolit [Iconography of processional crosses and crutches of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]*. In *Art Studies '12: Problems, Publications, Panorama of Events* (pp. 215-224). Lviv: SKIM [in Ukrainian].
- Zolotarchuk, N. (2015). *Protsesiini khresty ta paterytsi Zakhidnoi Ukrainy XVII–XXI stolit (tradytsii, novatorstvo, khudozhni osoblyvosti) [The processional crosses and crutches of Western Ukraine of the 17<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries]*

(traditions, innovations, artistic features)]. (PhD Dissertation). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

Zolotarchuk, N. (2018). Protsesiini khresty ta paterytsi Zakhidnoi Ukrainy XVII–XIX stolittia: typolohiia, ikonohrafiia [The processional crosses and verges of Western Ukraine of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century: typology, iconography]. *Science Review*, 3(10), 7, 63-68 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 16.10.2019

**ЗАПАДНОУКРАЙНСКІЕ  
ПРОЦЕССИОННЫЕ КРЕСТЫ  
XVII–XXI СТОЛЕТИЯ:  
ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Золотарчук Наталія Ігорівна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
Университет Короля Данила,  
Ивано-Франковск, Украина

Цель статьи – проанализировать типологию предметов церковной атрибутики; классифицировать их за общностью внешних формообразующих признаков для розпознавання; розділити на групи по часовій належності, технологічному аспекту, матеріалу і художественній виразності. Комплексне дослідження типології процесійних хрестів як специфічного художественного явлення являється актуальним і необхідним. Методологія дослідження заключається в застосуванні методів аналізу і синтезу, систематизації і обобщення. В частині, компаративний метод аналізу застосовано для порівняння і сопоставлення речей церковної утвари, а методика типологічного аналізу була необхідною для представлення об'єктивних знань о діахронії, раскрытия (толкования) определённой функциональной и композиционной общности исследуемых предметов. Научная новизна исследования определяется такими приоритетами: комплексным освещением происхождения и развития процессионных крестов как специфического художественного явления; выделением типологических групп предметов церковной атрибутики (литургические, запрестольные) процессионных крестов с позиции системного подхода, что дало возможность выделить понятие архитипа. Выводы. Установлено, что важной особенностью типологии сакральных памятников искусства является то, что она позволяет охватить не только имеющиеся типы, но и указывает на создание новых параметров художественной системы. Доказано, что сакральные предметы следует классифицировать по определенным критериям, прежде всего по принципу формообразования. Выявлено, что распознаванию процессионных крестов способствует совокупность внешних формообразующих признаков. Сакральные предметы церковного обихода (процессионные кресты), которые имеют общие конструктивно-формообразующие признаки и декорирующие техники классифицированы и разделены на группы по временному признаку, технике исполнения, декору, иконографической схеме, материалу, стилистике исполнения. Выяснено влияние материалов на эстетическое восприятие и композицию декорирования.

*Ключевые слова:* процесійні хрести; типологія; церковна атрибутика

**PROCESSIONAL CROSSES OF  
WESTERN UKRAINE OF THE 17<sup>TH</sup> - 21<sup>ST</sup>  
CENTURIES: TYPOLOGICAL ASPECT**

Nataliia Zolotarchuk  
PhD in Art History, Associate Professor,  
King Danylo University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine

The purpose of the article is to analyze the typology of the objects of the church attributes; to classify them on the basis of external form-creating identification features; divide them into groups depending on the time they belong to, technological aspect, material and artistic expression. A comprehensive analysis of the typology of the processional crosses as a specific art phenomenon is relevant and necessary. The research methodology is the application of such methods as: analysis and synthesis, systematization and generalization. In particular, a comparative analysis was applied to compare and correlate items of the church use, and the typological analysis was necessary to provide objective knowledge of diachrony and reveal common character of certain functional and compositional features of the studied subjects. The scientific novelty of the research is determined by the following priorities: complex presentation of processional crosses as a particular art phenomenon; the identification of typological groups of objects of church attributes (liturgical, sanctuary) – processional crosses from the standpoint of the systematic approach which allowed distinguishing the

concept of archetype. Conclusions. It was determined that the important feature of the typology of sacred art items is that it both involves the existing types and indicates the creation of new parameters of the art system. It was proved that sacred objects should be classified according to certain criteria, first of all, according to the principle of formation. It was revealed that recognition of processional crosses is facilitated by the set of external form-creating features. The sacred items of the church use (processional crosses) having the common design and forming features, decorating techniques are classified and divided into groups by time, technique, decoration, iconographic scheme, material, style of execution. The influence of materials on the aesthetic perception and composition of the decoration was studied.

*Keywords:* processional crosses; typology; church attributes

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188704

UDC 762:097(477)

**EX LIBRIS BY IRYNA KOLIADYNA:  
A HIGHLIGHT OF THE ARTISTIC LIFE  
OF UKRAINE**

Karolina Kasianenko

*PhD in Art History, Associate Professor,**ORCID: 0000-0002-4602-314X,**e-mail: sternikas@ukr.net,**Oles Honchar Dnipro National University,**72, Gagarin Avenue, Dnipro, Ukraine, 49010*

The purpose of the article is to introduce to the scientific community and to open for scientific research a new personality, a local bookplate artist Iryna Koliadyna, whose numerous works have represented the national graphic art at the International Biennial of Ex libris since Ukraine became an independent state. The research methodology has been determined by the system and analytical approach, which allowed classifying 475 bookplates into four ways. Based on the chronological analysis the general tendency of the development of the author's print in the modern ex libris art has been revealed. The technological stages of author's bookplates employment have been systematized and classified. The scientific novelty of the research. The work represents the first analytical study of the creative development of Iryna Koliadyna – a modern woman-artist, a master of a special genre of artistic graphic arts. In the creative work of the artist, among the numerous story and personalized miniature bookplates, there are commemorative ex libris dedicated to outstanding figures like T. Shevchenko, L. Ukrainka, H. Skovoroda, M. Makarenko, I. Kavaleridze, M. Kotliarevska, M. Čiurlionis, A. Brazinskas, and others, that hold a special place. The greatest number of ex-libris dedications were made in honour of the Ukrainian writer and artist Taras Shevchenko. More than one hundred service bookplates are dedicated to the cultural and public institutions of the countries where the International Biennial of Ex libris and Small Graphics took place. They are Ukraine, Poland, Lithuania, Bulgaria, Turkey, Norway, etc. Conclusions. In the retrospective of the artist's work, three technological stages of the bookplate development are clearly outlined: lino printing (1975–2000), polytechnologic (2001–2010), and computer-based (2011–2019). The artist's tremendous contribution to the development of Ukrainian graphic art and the promotion of the bookplates at numerous International Biennale of Ex libris has been proved.

*Keywords:* ex libris; lino print; aquafortis; etching; print

**Introduction**

A female artist in the Ukrainian fine arts is not uncommon. Such names as Olena Kulchytska (graphic artist), Kateryna Bilokur (master of decorative painting), Mariia Prymachenko (folk artist), Inna Kolomiets (sculptor), Tatiana Yablonska (painter) are well known outside Ukraine. The works of these artists became the part of the treasury house of national and world art in the twentieth century, revealing to the world the original outlook, sensual romanticism, professional skills and in general – the many-sided nature of the Ukrainian people. In the twenty-first century, domestic art was also created by talented female artists, presenting it outside the country, but their creative achievements are still under-researched issue. This is especially true of the masters of the special, elitist genre of graphics – ex libris: Zhanna Vorobiova-Fomina (Dnipro), Nina Denisova (Maliutynka, Kyiv region), Iryna Koliadyna (Dnipro), Liudmyla Kotsiurba (Kyiv), Oksana Malyshko (Kyiv), Valentyna Mykhalska (Khvorostiv village, Volyn) and others.

Special attention should be paid to the creative work of Iryna Koliadyna from Dnipro city. She has been fruitfully working in the genre of ex libris for more than forty years, creating about half a thousand bookplates. Today it is difficult to find female artists who work so hard in such labor-intensive genre. In terms of efficiency, she can be compared to one of the best ex librist of Ukraine – Kharkiv artist Mykola Neimesh, author of more than 500 bookplates (Nesterenko, 2015). Kolyadina actively develops and promotes cultural achievements in the field of national graphic arts and engraving. She can be considered to be a follower of O. Kulchytska and M. Kotliarevska in the sense of love to the Ukrainian graphics. Creating small lino prints, the artist every time invests in them her experience, feminine tenderness, “inner spiritual values” (Kulchytska, n.d., p. 2).

I. Kolyadina's bookplates are included into many catalogues of ex libris published in Ukraine and abroad (Nesterenko & Syliuk, 2003; Ex libris. Gediminui-650, 1993; Muzeul Județean de Artă Prahova, 2007), as well



as into anniversary editions (Nesterenko, 2017; Nesterenko, 2019; Khvorost, 2008; Maskuliūnas, Nekrašius, & Kaktytė, 2018). However, unfortunately there is no scientific study of her creative career. V. Khvorost's article "Kobzar" ex libris and graphics club" (2012) presents a brief biography of the artist as a member of the club and several bookplates presenting her work, including A. Shkliar's Book Collection, "Exlibris Erotica Pavel Hlavaty" (Khvorost, 2011, p. 25). There is a photo of ex libris artists together with female artists M. Kotliarevska and I. Koliadyna in the "Pamiatky Ukrainy" magazine. The magazine presents "Ukrainian ex libris of the twenty-first century", among which there are four ex libris of I. Koliadyna, made to the significant dates of the city on the Dnipro river (Khvorost, 2012). Honored cultural figure, artist, ex librist V. Khvorost in the preface to the anniversary catalogue "Shevchenko's theme in ex libris" (Khvorost, 2008, p. 7) mentions I. Koliadyna as the author of the ex libris dedicated to the former Presidents of Ukraine L. Kravchuk and L. Kuchma. Children's bookplates were noted in their prefaces to the exhibitions by art experts V. Morozova and P. Nesterenko, but no studies of the artist's creative activity were displayed.

The scientific novelty of the research. The article makes the first analytical exploring of creative career of I. Koliadyna – modern female artist, master of a special genre of art graphics of ex libris.

### The purpose of the article

The purpose of the article is to find out the place for creative work of the contemporary artist of the bookplates I. Koliadyna in the domestic artistic life. The task is to analyze the creative work of the artist in the context of modern methodological and technological tendencies in the art of creating bookplates.

### Presentation of the main material

Irina Koliadyna was born in December 1953 in Dniprodzerzhynsk city, Dnipropetrovsk region (now Kamianske, Dniprovsk region). She began her active creative activity since her student years at the Art School of Dnipropetrovsk (now Dnipro). After finishing the Art School (1973), she entered the extramural department of the Moscow Institute of Printing Arts. By combining her work with her university studies, I. Koliadyna continues to improve her professional skills at the art studio for adults "Academy" at the Palace of Culture of the factory named after K. Libknekht. At one of the city's graphic exhibitions, Koliadyna met well-known aquafortist painter Mykola Rodzin who showed her the art of ex libris. She made her first attempts at making bookplates in 1975, cutting out three timid bookplates using lino printing technique for close relatives – "Ex libris M. and S. Pohreb". And already in 1976, intensively working on the technique of cutting out a small print, I. Koliadyna created 17 bookplates for her acquaintances, including artists V. Khvorost and M. Kotliarevska, as well as for the art school and the factory named after Petrovskyi.

In 1976 the young artist became a member of the ex libris and graphic arts club "Kobzar" and got closer to many ex librists from Dnipropetrovsk – V. Khvorost, P. Sytnyk, A. Derevianko, M. Kotliarevska, F. Klymenko and others. (Khvorost, 2011, p. 3). From that time, she actively participated in exhibitions of ex libris, which she performed mostly in lino printing technique (X3), sometimes in aquafortis (C3) and since 2010 in computer graphics (CAD) (Nesterenko & Syliuk, 2003, p. 80). In 2014 she became the head of the club "Kobzar", replacing V. Khvorost who died after a serious illness. Continuing the traditions and main activities of the club, the artist actively promotes the art of bookplates, organizes exhibitions of the club members, attracts young talented artists and veterans of the club to participate in regional and international exhibitions of small graphics and bookplate. The artist exhibited her creative achievements in graphic art at personal exhibitions in Dnipro several times (2003, 2008, 2014).

After a five-year break (1977–1981), related to maternity and graduation, in 1982 the young artist returned to her favorite work-cutting out ex libris as well as searching for her own artistic style and "her own" lines. The artist created bookplates for such painters as H. Cherneta, S. Aliiev, K. Berkuta, E. Hershanovych and others. A white field and a contour line (bookplates of Yu. Minaiev, V. Khachko) are sometimes dominated in her bookplates. Combinations of black and white spots and strokes are the most common in the compositions of miniature engravings (bookplates of Kurochkin's, H. Cherneta). In the personalized versions of bookplates, I. Koliadyna reveals an extraordinary fantasy, humor and originality of compositional solutions (A. Polishchuk, V. Lysiuk, S. Aliiev, etc.). In the second half of the 1980s the artist reached technical maturity in the creation of ex libris in lino printing. This is contributed by the constant exercises of carving linoleum and, therefore, the annual increase in the number of new bookplates. Before 1985 she carved as an annual average 5-6 bookplates, in 1989 it was already 12.

In these years I. Koliadyna created her first commemorative cycle of ex libris, dedicated to the prominent Ukrainian figure – writer and painter Taras Shevchenko. Bookplates made for V. Onyshchenko (1987), F. Humeniuk (1988) and M. Semeniuk (1989) contain monumental portraits of T. Shevchenko. The ex-libris of V. Padun and L. Hrinchenko (1988) and V. Kuzmenko (1989) are miniature illustrations for the writer's works. The last bookplate for V. Kuzmenko in the Shevchenko's theme cycle is interesting from the point of view of the artist's use of the new technology – aquafortis (copper etching). Miniature etching measuring 63x37 cm represents Ukrainian landscape with elements of linear perspective to the literary work "Topolia" ("The Poplar"). A soft colour of etching attaches psychological profundity and a reality to the image. For the first time the artist used the aquafortis in 1976 in T. Zhuravytska's bookplate; it is dominated by the white field, which contains a plane outline picture of a girl's figure with flowing, like streams of water, long hair. The artist turned to the subject of T. Shevchenko many times: in 2005 – "Shevchenko's theme by A. Yalovyi", "Shevchenko's theme by Kozlovskyi"; in 2013 – "Shevchenko's theme by V. Khvorost", "Shevchenko's theme by V. Sloboda". The last series was made with the help of computer technology (CAD). 15 ex libris-dedications were made. The artist's commemorative bookplates have been repeatedly exhibited at regional and all-Ukrainian exhibitions and included in Shevchenko's theme's catalogues published in 1993, 2008, 2014 and 2019 (Khvorost, 1993; Khvorost, 2008; Nesterenko, 2019).

Ex libris dedicated to O. Pushkin appeared in 1989. It is an ex libris for P. Berzyn with a linear profile of the poet and a children's book sign for the artist's daughter, which reproduces the generalized image of Pushkin's fairy tales. In 2001 I. Koliadyna became a diploma winner at the All-Ukrainian Art Exhibition for her bookplate "Ex libris of the Literary Museum of Dnipropetrovsk O. Pushkin 200" (Nesterenko, 2001, p. 27).

Lesia Ukrainka's creative work did not go unnoticed by the artist. In 2003 I. Koliadyna made three bookplates dedicated to the outstanding Ukrainian poetess (Nesterenko & Syliuk, 2003, pp. 38-40). The artist creates for the Lesia Ukrainka Literary Memorial Museum a double ex libris measuring 104x91 cm and 105x92 cm. It is a kind of ex libris-dptych; the bookplates are combined with the same composite solution – a closed rectangular shape in three-sided font. In the middle against the backdrop of literary images there are portraits of the poetess with eyes filled with pain and sadness for the fate of her native country. The contrast of the face's illumination and the somewhat brutal stroke emphasize the Lesia Ukrainka's painful thoughts and sufferings. The open composition of the third bookplate "Ex libris 75th Anniversary of the Volyn Regional Museum" depicts two static female figures – Lesia and Olena Pchilka (mother of the poetess) against the backdrop of moving diagonal linear streams of air with birds soaring in it. In a tense dynamic environment, fragile figures of women seem to be contrasted with life's challenges. This small etching (75x77 cm) is an illustration of the difficult fate of the woman, in particular the destiny of the poetess, who, despite incurable illnesses, showed remarkable inner strength, spirituality and creative versatility. To some extent this story is symbolic for all female artists as they are constantly confronted with problems in everyday life, family, work and social life.

Since the late 80's of the twentieth century I. Koliadyna has actively participated in international exhibition competitions of ex libris and small graphics. For this activity she received acknowledgments, certificates, diplomas. Most of her bookplates are dedicated to cultural and public institutions (libraries, museums, galleries, certain anniversary dates, etc.). The first experience of the artist's participation in an international event – "Vilnius metropolis Lituaniae" bookplate competition (Vilnius, Lithuania) – in 1989 she received her first certificate of appreciation from the organizers of the bookplate competition "Vilnius-metropolis Lituaniae Valstibinis Dramos Teatras, 1910-1989". The bookplate depicts open backstage and a part of lighting strand which as if invites the viewer to the stage. The artist used a similar theme as far back as in 1976 for an ex libris for T. Zhuravytska, but her technical performance was not yet at the appropriate level. For three bookplates for libraries – "MBP im. A. Dugasinskiego w Starachowicach", "VBP w Starachowicach Filii №2", "Biblioteki Szkolnej ZSM im. Korczaka w Starachowicach" – the artist received a certificate of appreciation of the exhibition competition "Starachowice 90" (Lubine, Poland, 1990). These ex libris have the same library theme and performing stylistics - the straightness and the massiveness of the form, which is determined by the book unit itself. A great number of books are represented in small prints. In the first two bookplates books form parallel rows giving a sense of order, coherence and calmness to the compositions. Ex libris for the school library named after Yanush Korczak depicts book cover where the writer is surrounded by children. The images of children's figures around the writer and Korczak who embraces them demonstrate close communication and understanding. The sharp contrast created by the alternation of black and white, due to the compactly arranged elements the image sends out the exploratory energy inherent in the children's nature.

In the International Competition devoted to the 850th Anniversary of Nizami Hiandzheva (Baku, Azerbaijan, 1991) I. Koliadyna received the second prize (350 krb.) with the bookplate "Ex Libris E. Slepets".

The bookplate contains a symbolic image of an Eastern beauty with expressive eyes and eyebrows. The pleats of the kerchief covering the face, the chaotic tows in the form of Azerbaijan letters complete the image of the girl, which in general resembles the portrait of the author of the bookplate.

Ex-libris competition “Gediminui-650” (Vilnius, Lithuania, 1993) brought I. Koliadyna the diploma for the bookplates “Ex libris V. Andriulis”, “Ex libris Ipolitas Staras”, “Ex libris Adolfas Vecerskis”. The first one was included in the catalogue. It depicts a howling wolf on a background of unfolded paper scrolls. Vertically elongated composition of the engraving emphasizes the importance and weight of the animal figure in the Vilnius destiny. Legend says that the city was built because of the wolf (Ex libris. Gediminui-650, 1993, p. 52). In 1994 the artist received the certificate of appreciation from the organizers of the Ex libris international competition “Daina, Muzika, Sokis” (Vilnius, Lithuania) for the collection of bookplates for famous country artists: “Exlibris V. Vincevichius” – choreographer, “Ex libris D. Subatniekiene” – ballet master, “Ex libris Dalia Antanaitiene” – conductor, “Ex libris Algimantas Brazinskas” – composer (Čepauskas, 1994, pp. 56-57). A special feature of this collection is that bookplates got additional colour and colour gradient. Ex libris successfully reflects the musical theme of the competition. It was appropriate to introduce in the composition of the engravings the slow transition of one colour to another. Play of colour and gradual change from red to dark blue add the melody to the depicted images and enhance the sound of the theme chords.

In 1996 I. Koliadyna received another certificate of appreciation from the 3-d International Biennial of the ex-libris “Varsaviana w ekslibrisie” (Warsaw, Poland) for her bookplate “Warszaviana Anni Damianskiej”. In 2007 the artist received the certificate of the 2-nd International Ex libris Competition (Ankara, Turkey) and the diploma of the winner of “The Losif Iser” Internanional Comtemporary Engraving Biennial Exhibition (Ploiesti, Romania). The latest diploma was for the collection of bookplates dedicated to the anniversary of Hryhorii Skovoroda with portraits of Ukrainian philosopher, made for artists S. Borovskyi, Zh. Vorobiova and scientists P. Nesterenko and I. Mazurenko (Muzeul Judeţean de Artă Prahova, 2007).

From 1989 till the middle of 2019 Ukrainian artist I. Koliadyna took part in 94 foreign competitions of ex libris and small graphics in 23 countries of the world. The geography of her participation in exhibitions is very wide: these are the countries of Western Europe – Belgium, Bulgaria, Spain, Italy, Lithuania, the Netherlands, Poland, Romania, Serbia, Hungary, France, Croatia, Czech Republic, Sweden, Yugoslavia; the states of the Middle East – Israel, Turkey, the American continent – Mexico; Far East – China; and CIS countries – Azerbaijan, Belarus, Kazakhstan, Russia.

For many years I. Koliadyna has been a regular participant in the competitions of the countries where the art of bookplate is actively promoted. Such countries are - Lithuania, where Koliadyna participated in 11 competitions; Poland received Koliadyna’s works of art 23 times, Belgium – 11 times, Italy – 5, Bulgaria – 8, Serbia – 4, etc. It is important to note that the artist performed for each exhibition from two to five bookplates, dedicating them according to the declared theme of the competition to certain institutions or celebrities of the country.

I. Koliadyna also took an active part in the city and all-Ukrainian exhibitions of ex libris. In 2001, she produced a series of commemorative ex libris dedicated to the 225<sup>th</sup> anniversary of Dnepropetrovsk, which depicts landmarks important for the city: the bookplate with two anniversary dates and attributes – “25 ex libris club 225 years of Dnepropetrovsk”, the bookplate depicting the Cathedral of organ music – “From the books of the Orthodox Library Dnepropetrovsk 225”, the personal bookplate with a view of the city railway station “Exl. Tetiana Beilina Dnepropetrovsk 225” and “Ex libris orchestra “Seasons” 225 Years Dnepropetrovsk”. These bookplates were exhibited at the All-Ukrainian Art Exhibition “Cities and Culture of Ukraine in the Bookplate and Small Graphics” (Khvorost, 2012).

For her creative achievements in graphic art I. Koliadyna received a diploma from the president of the Ukrainian ex libris club P. Nesterenko and a valuable gift (wrist watch) from the Kyiv City Mayor O. Omelchenko (Kyiv, 2001). For her contribution to the revival of the University of Kyiv-Mohyla Academy, I. Koliadyna’s bookplate “Ex libris of the Kyiv-Mohyla Academy” was also awarded the diploma (Nesterenko & Perevalskyi, 2002, p. 6, 19). Sumy region rewarded the artist two times (with certificate of appreciation and diploma) for bookplates dedicated to the outstanding citizens, in particular: to the memory of Ukrainian art and museum expert, archeologist and historian M. Makarenko: “Ex libris of the Sumy Regional Library”, “From the Books of D. Makarenko in memoriam M. Makarenko 1877–1937”, made in the combined technique of lino print and computer graphics (X3 + CAD) and to mark the 130th anniversary of the Ukrainian sculptor I. Kavaleridze (Kyiv, 2017): “Ex libris Museum-apartments in memoriam I. Kavaleridze 1887–2017”, “Ex libris P. Nesterenko in memoriam I. Kavaleridze 1887–2017”, “Ex libris Sumy’s brotherhood in Kyiv I. Kavaleridze 1887–2017”, which were made in computer graphics (CAD).



The rapid movement, transformations of the contemporary art and the desire to keep pace with new trends in the artistic space prompted the artist in adulthood to master computer graphics. The first computerized version of the bookplate in colour “Exlibris Gliwice municipal museum” appeared in 2003; I. Koliadyna performed it for the 3-d International Ex libris Contest (Gliwice, Poland). During 2005-2010, the artist produced an average one computer ex libris (CAD) per year, but lino printing (X3) remained the dominant technology.

Having mastered the computer graphics program, I. Koliadyna since 2011 has increased to fourteen the number of ex libris made in this technique. This tendency is growing every year. Thus, in 2017 16 ex libris were made with the help of computer technology and only 7 – lino prints. To the 100<sup>th</sup> Anniversary of Lithuania (2018) the artist made bookplates in computer graphics, dedicated to the artist and composer M. Churlonis – “Ex libris ATKURTAI LIETUVAI-100 Nacionalinis M. K. Ciurlionio muziejus”, to the Lithuanian Aero Club – “Ex libris Lietuvos aeroklubas ATKURTAI LIETUVAI-100” and to the basketball team “Zhalhirys” – “Ex libris Kauno Krepsinio Rlubas “Zalgiris” ATKURTAI LIETUVAI-100” (Maskuliūnas, Nekrašius, & Kaktytė, 2018, p. 50). Today I. Koliadyna has made 87 bookplates in computer technique. The stylistics of these ex libris resembles the miniature coloured posters, and is very different from bookplates made in lino print technique.

From time to time I. Koliadyna applies another type of engraving – aquafortis – metal etching (C3) and its varieties. Aquafortis requires more time, sophisticated equipment for mold processing, chemical etching of the metal plate, separate room with forced ventilation, etc. (Zoryn, 2004). Obviously, it is the reason why I. Koliadyna performed only 19 bookplates in gravure printing technology during the entire creative career. The mentioned bookplates are: aquafortis (C3) – ten ex libris in 1992, 1993, 1995, 2001; aquafortis+aquatint (C3C5) - eight ex libris in 1993, 1994, 2001, 2005; aquafortis+zincography (C3P1) – one ex libris in 2005. The year of 2001 was the most technologically diversified – 18 personalized and commemorative ex libris, half of them lino prints, others – varieties of etchings; the latter were exhibited at the International Small Graphics Competitions in Poland (Gliwice, Marburg) and France (Paris).

### Conclusions

The analysis of I. Koliadyna’s creative work revealed the technological universality of the artist, who has a professional knowledge of classic letterpress and intaglio technologies, as well as modern kind of flat printing - computer graphics. There are three technological periods in the artist’s work. The first one: 1975–2000 – “lino print” characterized by the fact that engraving on linoleum was the dominant technology. From 197 bookplates only five are intaglio (C3, C3C5). The second period: 2001–2010 – “polytechnology”, which is characterized by the variety of technologies. From 139 ex libris 117 were lino prints (X3), 12 – aquafortist (C3, C3C5, C3P1), 9 – in computer graphics (CAD), 1 – in mixed technology (X3 + CAD). Third period: 2011–2019 – “computer”. From 139 bookplates in this period – 56 were lino prints (X3), 78 were computer graphics (CAD), 5 were mixed technology (X3 + CAD). In 2017 the largest number of computer bookplates (16) was made; the total number of such bookplates is 23. The given statistics shows that the number of the computer versions of the ex libris trends to increase as well as the use of mixed technology, which combines letterpress and flat printing, in other words, traditionally carved graphic images with the elements of computer’s prints and colour. This technology considerably facilitates the process of making the bookplates, since it eliminates the time-consuming process of carving letters and producing multiple forms for colour printing.

The analysis of foreign catalogues of exhibition-competitions, which the artist received from the organizers of the events, showed that the bookplates displayed at the exhibitions were printed in 63 catalogues. 22 publications mentioned Koliadyna’s name in the list of participants as the representative from Ukraine (without images of bookplates – this form of participant’s registration in the competition is also possible). In total, the artist has 85 publications and eight diplomas, certificates of appreciation and awards from jury of foreign competitions.

Studying the Koliadyna’s creative development, which is almost a textbook example, one can observe the gradual transformation of the classical creative style into avant-garde connected with the introduction of modern computer technology into the author’s printed graphics.

Prospects for further research. This work has reviewed only general aspects of I. Koliadyna’s formation as a master of bookplates. The formation of Koliadyna’s artistic style, the stylistics of her ex libris, defining a place for her creative work in Ukrainian graphic art are the issues which remain insufficiently studied thus will determine the prospects of our further research.



## References

- Čepauskas, A. (Comp.). (1994). *Daina, muzika, šokis: Ekslibrisai [Song, Music, Dance: Ex libris]*. Vilnius, Lithuania: Lithuanian Folk Culture Center [in Lithuanian].
- Ex libris. Gediminui-650. Tarptautinis ekslibrisų konkursas: Katalogas [Ex libris. Gediminas-650. International Ex libris Competition: Catalog]*. (1991). Vilnius, Lithuania [in Lithuanian].
- Khvorost, V. (Comp.). (1993). *Shevchenko's theme v ekslibrysi: Albom [Shevchenko's theme in Ex libris: Album]*. Dnipropetrovsk: Sich. [in Ukrainian].
- Khvorost, V. (Comp.). (2008). *Shevchenko's theme v ekslibrysi: Albom [Shevchenko's theme in Ex libris: Album]*. Dnipropetrovsk: Dniproknyha [in Ukrainian].
- Khvorost, V. (Comp.). (2011). *Dnipropetrovskiy rehionalnyi klub ekslibrysa ta hrafiiky "Kobzar" [Dnepropetrovsk regional club of "Kobzar" ex libris and graphics]*. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].
- Khvorost, V. (2012). *Klub ekslibrysa i hrafiiky "Kobzar" ["Kobzar" ex libris and graphics club]*. *Pamiatky Ukrainy*, 9, 26-29 [in Ukrainian].
- Kulchytska, O. (n. d.). *Konspekt "Grafika odna iz dilianok mystetstva"*. [Compendium on "Graphics as one of the areas of art"] (A-Г/12, 200(1)-200(18)-г/12, К. 1-17). Olena Kulchytska Memorial Art Museum, Lviv [in Ukrainian].
- Maskuliūnas, B., Nekrašius, J., & Kaktytė, A. (Comps.). (2018). *Ex libris. Atkurtai Lietuvai – 100: Tarptautinio ekslibrisų konkurso parodos katalogas [Ex libris. Restored Lithuania – 100: Exhibition catalogue of international ex libris contest]*. Siauliai, Lithuania: Siauliai County Povilas Vishinskis Public Library [in Lithuanian].
- Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus". (2007). *The "Iosif Iser" International Contemporary Engraving Biennial Exhibition (7<sup>th</sup> ed.)*. Ploiesti, Romania: Art [in English].
- Nesterenko, P. (Comp.). (2001). *Mista i kultura Ukrainy v ekslibrysi i malii hrafiitsi [Cities and culture of Ukraine in ex libris and small graphics]*. Kyiv [in Ukrainian].
- Nesterenko, P. (2015, February 16). *Maister knyzhkovoї grafiky ta ekslibrysa Mykola Neimesh [The master of book graphics and ex libris Mykola Neimesh]*. *Spravy simeini*. Retrieved from <https://familytimes.com.ua> [in Ukrainian].
- Nesterenko, P. (Comp.). (2017). *Vseukrainska vystavka ekslibrysu "Ukrainska akademiia mystetstv. 100 rokiiv" [All-Ukrainian exhibition of ex libris "Ukrainian Academy of Arts. 100 years"]*. Kyiv: NAOMA [in Ukrainian].
- Nesterenko, P. (2019). *Shevchenko's theme v ekslibrysi: 1917–2017 [Shevchenko's theme in Ex libris: 1917–2017]* [Monograph]. Kyiv: KVITs; Krynytsia [in Ukrainian].
- Nesterenko, P., & Perevalskyi, V. (2002). *Knyzhkovyi znak Naukovoї biblioteki [Bookmark of the Scientific Library]*. Kyiv: KM Akademiia [in Ukrainian].
- Nesterenko, P., & Syliuk, A. (Comps.). (2003). *Lesia Ukrainka ta rodyna Kosachiv v ekslibrysi: Katalog vystavky [Lesya Ukrainka and the Kosach family in the ex libris: Exhibition catalog]*. Kolodiazhne [in Ukrainian].
- Zorin, L. N. (2004). *Estamp: rukovodstvo po graficheskim i pechatnyim tehnikam. [Print: A Guide to Graphic and Printing Techniques]*. Moscow: AST Publishing [in Russian].

The article was received by the editorial office: 12.09.2019

**ЕКСЛІБРИСИ  
ІРИНИ КОЛЯДИНОЇ – ЯСКРАВА  
СТОРИНКА В МИСТЕЦЬКОМУ  
ЖИТТІ УКРАЇНИ**

Касьяненко Кароліна Михайлівна  
Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Дніпровський національний університет  
імені Олеся Гончара, Дніпро, Україна

Мета статті – залучення до мистецтвознавчого обігу нової персоналії, регіональної мисткині книжкового знаку Ірини Колядиної, чисельні доробки якої презентують вітчизняне графічне мистецтво на міжнародних Бієнале екслібрису доби незалежності України. Методологія дослідження. Визначальним у методології дослідження творів Колядиної виявився системно-аналітичний підхід, який дав змогу класифікувати 475 книжкових знаків за чотирма напрямками. На основі хронологічного аналізу з'ясовано загальну тенденцію розвитку авторського друку в сучасному мистецтві створення екслібрисів. Систематизовано і класифіковано технологічні етапи виконання авторських книжкових знаків. Наукова новизна. Робота є першою аналітичною розвідкою творчого шляху Ірини Колядиної – сучасної жінки-мисткині, майстра особливого жанру художньої графіки – екслібрису. У творчому доробку мисткині серед численних сюжетних та персоналізованих

мініатюрних книжкових знаків особливе місце займають комемораційні екслібриси, присвячені видатним постатям – Т. Шевченку, Л. Українці, Г. Сковороді, М. Макаренку, І. Кавалерідзе, М. Котляревському, М. Чюрльонісу, А. Бразінскасу та ін. Понад сотню службових екслібрисів присвячено культурним та громадським закладам країн, де проходили Міжнародні виставки-конкурси з екслібрису та малої графіки, – України, Польщі, Литви, Болгарії, Турції, Норвегії тощо. Висновки. У ретроспективі творчості художниці чітко окреслюються три технологічні етапи з виконання екслібрисів: ліноритний (1975–2000), політехнологічний (2001–2010) і комп'ютерний (2011–2019). У дослідженні виявлено вагомий внесок мисткині в розвиток вітчизняного графічного мистецтва та популяризацію книжкового знаку за межами країни.

*Ключові слова:* екслібрис; лінорит; офорт; гравюра; відбиток

**ЭКСЛИБРИСЫ  
ИРИНЫ КОЛЯДИНОЙ – ЯРКАЯ  
СТРАНИЦА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ЖИЗНИ УКРАИНЫ**

Касьяненко Каролина Михайловна  
*Кандидат искусствоведения, доцент,  
Днепровский национальный университет  
имени Олесея Гончара, Днепр, Украина*

Цель статьи – познакомить искусствоведческое сообщество и открыть для научных исследований новую персоналию, региональную художницу книжного знака Ирину Колядину, многочисленные наработки которой представляют отечественное графическое искусство на международных Биеннале экслибриса со времен независимости Украины. Методология исследования. Определяющим в методологии исследования произведений был системно-аналитический подход, который позволил классифицировать 475 книжных знаков по четырем направлениям. На основе хронологического анализа была выявлена общая тенденция развития авторской печати в современном искусстве создания экслибрисов. Систематизированы и классифицированы технологические этапы выполнения книжных знаков. Научная новизна. Работа представляет первое аналитическое исследование творческого пути современной художницы Ирины Колядиной, мастера особенного жанра художественной графики – экслибриса. В творчестве художницы среди многочисленных сюжетных и персонифицированных миниатюрных книжных знаков особое место занимают коммеморационные экслибрисы, посвященные выдающимся личностям – Т. Шевченко, Л. Украинке, Г. Сковороде, М. Макаренко, И. Кавалеридзе, М. Котляревскому, М. Чюрленису, А. Бразинскасу и др. Более сотни служебных экслибрисов посвящено культурным и общественным учреждениям стран, где проходили Международные выставки-конкурсы по экслибрису и малой графике – Украины, Польши, Литвы, Болгарии, Турции, Норвегии и др. Выводы. В ретроспективе творчества художницы четко очерчиваются три технологические этапа создания экслибрисов: линолеумный (1975–2000), политехнологический (2001–2010) и компьютерный (2011–2019). Доказан огромный вклад художницы в развитие отечественного графического искусства и популяризацию книжного знака на многочисленных международных Биеннале экслибриса.

*Ключевые слова:* экслибрис; линогравюра; офорт; гравирование; оттиск

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188705

УДК 75.036(4)"189/191"

**МОТИВ ПОТОПЕЛЬНИКА  
В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ  
ДОБИ FIN DE SIECLE**

Сосік Ольга Даніліївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-2450-1235,**e-mail: olhasosik@gmail.com,**Київський університет імені Бориса Грінченка,**вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, Україна, 04053*

Мета статті – проаналізувати особливості вираження мотиву потопельника в художніх творах доби fin de siècle. Методи дослідження складаються з мистецтвознавчих та загальнонаукових. Застосовано компаративний метод для виявлення образно-тематичних паралелей у творах митців різних країн Європи на межі XIX–XX ст.; історико-культурний – для визначення міфопоетичних джерел інспірацій тем та образів; семіотичний метод – для розкриття символіки творів. Наукова новизна полягає у з'ясуванні специфіки художньо-образних рішень жанрового мотиву потопельника та виявленні образно-тематичних паралелей у творах митців країн Європи доби fin de siècle. Висновки. Мотив потопельників у мистецтві fin de siècle сформувався на тлі занепадницьких настроїв, які панували в Європі того часу. Атмосфера розгубленості й розчарування, спричинена руйнуванням сталих світоглядних настанов, викликала в митців загострену меланхолію, що втілювалась на їхніх полотнах у вигляді естетизації смерті як порятунку від буденності світу. Мотив потопельників у мистецтві зазначеного періоду має три ключові іконографічні ізводи: образ Офелії – героїні шекспірівської драми «Гамлет»; образ Леді Шалотт з однойменної поеми А. Теннісона; образ Елейн з Астолату – героїні роману Т. Мелорі «Смерть Артура». Приналежність названих образів до англійської культури свідчить про особливий вплив на мистецтво різних країн доби fin de siècle творчості художників-прерафаелітів. Зіставлення робіт прерафаеліта Дж. Е. Мілле, американського майстра Т. Е. Розенталя та українського художника В. Котарбінського засвідчило, що образ потопельниці з картини останнього знаходиться на межі двох іконографічних ізводів, а саме: Офелії та Елейн з Астолату. Виокремлення сталих іконографічних мотивів у мистецтві «кінця століття», зокрема декадансу й символізму, дало змогу виявити певні взаємозв'язки в мистецтві України, Англії, Франції, Бельгії, Німеччини та США, раніше мало вивчені. Перспективи подальших досліджень пов'язуються з декадансом і символізмом в образотворчому мистецтві України та Європи.

*Ключові слова:* мотив потопельника; європейський живопис; символізм; декаданс

**Вступ**

Мотив потопельника проходив лейтмотивом крізь увесь європейський живопис другої половини XIX – початку XX ст., що було пов'язано з особливою атмосферою, яка охопила в цей час Європу. У свідомості суспільства стався злам, спричинений стрімкими змінами в світогляді, що викликало занепадницькі настрої та розгубленість. Це спонукало митців по-новому поглянути на тему смерті та перетворити її на акт звільнення від кайданів недосконалого світу. В цілому мистецтво декадансу апелювало до краси згасання, краси руйнації, перетворюючи смерть на «прекрасний сюжет» (Іванова, 2016, с. 70). Декадентський гедонізм шукав джерело натхнення у стражданнях і болю.

У межах пропонованого дослідження важливими є публікації І. Іванової (2016) та Є. Кляніної (2014), де порушуються питання репрезентації теми смерті в мистецтві через естетику краси. Джерелом цінної інформації щодо символістських тенденцій в українському образотворчому мистецтві служить дисертаційна робота О. Шкільної (2007). Важливими в контексті зазначеної теми є праця Ю. Матвєєвої (2016), котра містить відомості стосовно смислового навантаження деяких символів, присутніх у досліджуваних картинах, а також роботи Л. Савицької (2014) та М. Гоха (2011), присвячені творчості В. Котарбінського та аналізу окремих мотивів у його творчості. Крім зазначеного, вагомим у рамках обраної теми є альбом «Вільгельм Котарбінський», упорядкований М. Дроботюк, де зібрано значний обсяг репродукцій, а також представлено низку матеріалів, що містять біографічні дані та частковий мистецтвознавчий огляд творчого доробку митця. Однак досі немає спеціального дослідження, присвяченого іконографічним мотивам мерців у мистецтві декадансу та символізму, що й зумовлює актуальність цієї розвідки.

### Мета статті

Мета статті – проаналізувати мотив потопельника у художніх творах доби *fin de siècle*.

### Виклад матеріалу дослідження

Одним із найпопулярніших образів доби *fin de siècle* була героїня п'єси В. Шекспіра «Гамлет» Офелія. Уперше зображення її бездиханного тіла, котре пливе по воді, з'явилося ще в епоху романтизму в картині Ежена Делакруа (Франція) «Смерть Офелії» (1844 р.). Атмосферу глибокого драматизму, що був притаманний мистецтву романтизму, створюють похмурі зелено-сині кольори, які контрастують з яскраво-білою фігурою Офелії. Її неприродна, вимушена, повна експресії поза віддзеркалює відчай та агонію шекспірівської героїні.

На полотні іншого романтика, Поля Делароша (Франція), «Християнська мучениця часів Діоклетіана в Тибрі» (1853) зображена, за визначенням Теофіля Готье, «християнська Офелія». Як і в Делакруа, у роботі П. Делароша відчутні характерні риси романтизму – патетичність й артистизм, які художник намагався підкреслити за допомогою протиставлення темної і світлої кольорової гами.

Робота В. Котарбінського (Україна) «Чайки» (Рис. 1) просякнута прерафаелітськими рефлексіями, зокрема відсилками до містичної суті образу Офелії Джона Еверетта Мілле (Англія). Недарма в цьому зв'язку Б. Лівшиць (2011) охарактеризував В. Котарбінського як «транскрипцію прерафаелітів» (с. 79). Однак, за визначенням доктора мистецтвознавства Л. Савицької (2014), на відміну від прерафаелітів, «<...> художник вважав за краще мати мальовниче тло, “розм'якшувальний” об'єм» (с. 19-20). На жаль, вихідна кольорова гама окресленої роботи В. Котарбінського невідома, оскільки збереглася лише її репродукція у вигляді чорно-білої листівки. І все ж загальна композиція і сукупність символів дають змогу провести аналогію з «Офелією» Джона Еверетта Мілле (Рис. 2).



**Рисунок 1.** В. Котарбінський. Чайки. Бл. 1900 р.  
**Figure 1.** W. Kotarbinski. Gulls. Near 1900



**Рисунок 2.** Дж. Е. Мілле. Офелія. 1851–1852 рр.  
**Figure 2.** J. E. Millais. Ophelia. 1851–1852

Аби створити атмосферу спокою та відстороненості, згаданий прерафаеліт у свій час написав твір з порушеною перспективою, де всі плани виписані з однаковою різкістю, що надає картині рис декоративності. Застигле посеред скрупульозно виписаного, насиченого яскравими барвами природи пейзажу, тіло Офелії демонструє контраст між тріумфом життя і подихом смерті, а умиротворений, екстатичний вираз її обличчя натякає на майже піднесену, урочисту атмосферу. Символічного значення зображенню додають квіти, які були незмінним атрибутом Офелії. Так, наприклад, маргаритки свідчать про невинність, червоний адоніс – символ горя, а незабудки – знак вічного кохання (Клянина, 2014, с. 143).

Незважаючи на ідентичність композиційного центру та положення тіла мертвої дівчини, картина В. Котарбінського має іншу загальну тональність. У роботі домінує декадентська атмосфера, підкреслена станом містичного жаху, який створює зграя чайок, що кружляє над покійницею як символ туги та страждань. За повір'ям, душі потопельників вселяються в чайок; вони, не в змозі віднайти спокій, приречені вічно літати над хвилями. Цей мотив неодноразово зустрічається в творчості В. Котарбінського. У роботах «Поцілунок хвилі» і «Таємниця» чайки, наче хижаки, нависають над бездиханним тілом у воді, готові забрати його душу.

На однойменному полотні «Чайки» майже відсутні елементи природного пейзажу, завдяки чому автор підкреслює кінець земного шляху небіжчиці. Тільки біле латаття, що за давньогрецькою леген-



дою символізує прекрасну німфу, яка померла від горя нерозділеного кохання і перетворилась на білу водяну квітку, свідчить про долю Офелії.

У роботах Антона ван Велі (Нідерланди), Гастона Бюсьє (Франція), Альберта Чамберлані (Бельгія) також спостерігається помітний вплив прерафаелітських жіночих образів, якими захоплювалися багато європейських художників межі століть. Зокрема, образ непорочної Офелії у творчості вищезгаданих художників інтерпретований через рудоволосу *Femme fatale*, що якнайкраще відображав ключову концепцію декадансу – естетичний імморалізм.

Так, на полотні Антона ван Велі Офелія зображена ще живою, в останні миті свого життя; її голова піднімається над водою, немов квітка латаття. Трагедія неминуча, але попри близький кінець Офелія перебуває наче в еротичному екстазі, по-декадентськи насолоджуючись своєю смертю. Як і В. Котарбінський, Антон ван Велі у флоральних мотивах концентрує увагу на квітах латаття, указуючи на причину загибелі дівчини.

Натомість Офелія Гастона Бюсьє лежить, осяяна світлом на темній поверхні води, немов у летаргічному сні між реальним та ірреальним вимірами. Оповита ірисами, які отримали свою назву на честь богині Іриди, провідниці душ померлих жінок до райського Елізіуму, Офелія готується зробити крок у небуття; у її провітленому погляді – прощання із профанністю та тлінністю світського існування.

На противагу попередникам, Альбер Чамберлані зобразив мертву Офелію з маскою застиглої передсмертної агонії, котра свідчить про її сповнений болу відхід у вічність. Спотвореному стражданнями обличчю відповідає зів'яла квітка на грудях покійниці як нагадування про швидкоплинність всього живого.

Інша плеяда художників підійшла до інтерпретації цього образу інакше. Так, Констант Монтальд (Бельгія), Люсьєн Леві-Дюрме (Франція), Сімеон Соломон (Англія) та Оділон Редон (Франція) у втіленні образу Офелії відійшли від декадентства та звернулись до символістських тенденцій. Означена героїня на їхніх полотнах – прояв Вічності та містичного Духу, символ, що поєднує реальний і потойбічний світи.

Картина Константа Монтальда насичена символікою й алегоріями. Безтілесна, ефірна постать Офелії прямує у свою останню подорож. Лілеї, вплетені у волосся, свідчать про чистоту і непорочність, а лебеді, на відміну від чайок, що супроводжують її, – про втрачене кохання. Овіяна сном, Офелія грає на арфі, яка символізує місток між реальним і потойбічним світами, свою лебедину пісню.

У символістській роботі Люсьєна Леві-Дюрме відчувається легкий присмак декадансу. Темносиня гама виражає похмурий настрій, а стебла очерету нагадують клітку, у яку потрапила нещасна дівчина. Проте створений за принципом контрасту промінь світла, що пронизує полотно, виступає символом свободи і звільнення, даруючи надію на спасіння її душі.

Офелія на картині Сімеона Соломона постає у вигляді марення: її волосся, занурене у воду, перетворюється на хвилі, а обличчя зливається з хмарами. Художник робить її зображення ефемерним, символічним і в такий спосіб намагається об'єднати два світи (реальний та ірреальний).

Натомість Оділон Редон інтерпретував трагічну смерть Офелії як акт переродження в новому трансцендентному світі, де панує вічна краса, цвітіння та гармонія: портретована на його полотні ніби кружляє у посмертному танці, святкуючи початок «нового життя».

Крім теми Офелії, серед художників-прерафаелітів вікторіанської Англії особливою популярністю користувався сюжет кельтської легенди про Елейн з Астолату, яка безтямно закохалася у славетного Ланселота (це відбулося на лицарському турнірі, під час якого той зазнав поранення). Елейн піклувалася про свого коханого днями й ночами, а коли за місяць він одужав, то знехтував почуттями своєї рятівниці й повернувся в Камелот, до двору короля Артура. Нещасна жінка, оповита несамовитою тугою нерозділеного кохання, померла, заповівши на смертному одрі відправити її тіло в човні до Ланселота. Цей сюжет був покладений в основу роману Томаса Мелорі «Смерть Артура», а пізніше інтерпретований Альфредом Теннісоном у баладі «Леді Шалотт». Історія про останню висвітлює долю дівчини, яка через накладене на неї смертне закляття вимушена залишатися відлюдницею в башті. Але одного дня, побачивши сера Ланселота, який прямував повз її «в'язницю» до Камелоту, вона вирішує знехтувати прокляттям і полишити свою вежу. Однак, прямуючи в човні за своїм лицарем, вона померла під впливом чар, перш ніж дісталася міста Камелоту.

Сюжет Леді Шалотт і Елейн з Астолату пов'язує один ключовий момент – бездиханне тіло в човні, що пливе назустріч своєму коханому серу Ланселоту. Єдина деталь, що дає підстави безпомилково визначити, яка саме з названих двох героїнь зображена на полотні, – це чоловіча постать поряд із тілом Елейн з Астолату.

Прерафаеліти сприймали цей сюжет як символ непокори догмам і традиціям вікторіанської моралі. Так, Леді Шалотт, як зазначає Крістофер Вуд (1994), була для них «майже предметом культу» (с. 136).

Картина «Леді Шалотт» Артура Хьюза (Англія) демонструє зіткнення двох світів: хтонічного і земного. У лівій частині полотна стовпилися селяни, які з подивом розглядають казковий човен, котрий пливе в супроводі лебедів. Варто зазначити, що, окрім символу втраченого кохання, лебідь, згідно із середньовічними легендами, був супутником лицаря. Зазначена обставина в аналізованому фрагменті нагадує про безпосереднього винуватця смерті Леді Шалотт сера Ланселота. При цьому обличчя мертвої дівчини відвернуте від допитливого натовпу. Розпущене волосся, що традиційно вважається символом каяття, частково занурене у воду і натякає на обряд омовіння. Відсутній погляд героїні спрямовано в небуття, вказуючи на те, що душа жінки більше не належить земному світові.

В іншого англійського художника Уолтера Крейна (Рис. 3) човен з мертвою Леді Шалотт пливе в морок крізь темні обриси дерев, чії стовбури утворюють хрест, що ніби нависає над тілом. Вода довкола човна забарвлена кривавими відблисками, котрі сприймаються наче акцент на трагічній загибелі жінки. Блискучо-біла сукня виразно виділяється на тлі похмурого пейзажу, вказуючи на чистоту та цнотливість померлої. У глибині картини, на туманному небосхилі, проглядаються проблиски світла, наче дороговказ у світ вічності й спокою.



**Рисунок 3.** Уолтер Крейнн. Леді Шалотт. 1862 р.  
**Figure 3.** Walter Crane. The Lady of Shalott. 1862



**Рисунок 4.** Джон Аткинсон Грімшоу. Елейн. 1877 р.  
**Figure 4.** John Atkinson Grimshaw. Elaine. 1877

Ще один англієць Джон Аткинсон Грімшоу (Рис. 4) зобразив історію героїні легенд про короля Артура Елейн з Астолату, що послужила прообразом Леді Шалотт. Автор відтворив сцену з човном і мертвою дівкою, яка прямує до Камелоту, аби востаннє зустрітися зі своїм нездійсненим коханням. Човен прикрашений головою дракона, котрий, за переказами, є уособленням стража потойбічного світу. На борту човна горять свічки, ледь помітне полум'я яких знаменує надію на вічне життя після смерті. Фігура човняра, яка знаходиться на протилежному боці від постаті дракона, уособлює міфічного персонажа Харона, котрий переправляє душі померлих. Згасаючі промені сонця надають пейзажу містичного червоно-чорного забарвлення, створюючи гнітючу атмосферу похоронної процесії.

Цікава аналогія простежується між роботою американського художника Тобі Едварда Розенталя «Елейн» (Рис. 5) і Вільгельма Котарбінського «Жертва Нілу» (Рис. 6). Обидві картини написані у сутінковому, повному таємниць пейзажі, який підкреслює завершення земного життя мертвих жінок. Підсвічені, нерухомі фігури в білих сукнях лежать на своїх смертних ложах, оповитих гірляндами білих квітів, що створюють урочисто-моторошну атмосферу. На полотні В. Котарбінського вдалині проглядаються заховані в туман руїни ведути, що підкреслюють тлінність буття – декадентський мотив композиції. Окрім того, у роботі «Жертва Нілу» відчутна аналогія з Офелією Дж. Е. Мілле, поза якої викликає асоціацію з розп'яттям. Отже, можна стверджувати, що образ мертвої жінки з картини В. Котарбінського знаходиться на стику двох іконографічних ізводів – іконографії Офелії та іконографії Елейн з Астолату, котрі обидві походять із сюжетів англійської літератури.





**Рисунок 5.** Тобі Едвард Розенталь. Елейн. 1874 р.  
**Figure 5.** Toby Edward Rosenthal. Elaine. 1874



**Рисунок 6.** В. Котарбінський. Жертва Нілу.  
Дата невідома  
**Figure 6.** W. Kotarbinski. The Victim of the Nile.  
Unknown date

Уолтер Крейн, який стояв біля витоків модерну, у своїй ілюстрації «Посмертна подорож прекрасної діви з Астолату» (Рис. 7), створеної для книги «Лицарі круглого столу», зовсім по-іншому відтворив цю сцену. Відмовившись від релігійних і хтонічних мотивів, у кращих традиціях прерафаелітів художник чітко виписував деталі та використовував площину композиції, що дало змогу створити ефект декоративності. У цій роботі домінують зелений і бузковий кольори, які, на думку О. Шкільної (2007), «<...> виступають як напрями двох різних тенденцій у модерні; перший – самозаглиблення, завмирання і милування чистим прекрасним; другий – жертва заради звабливої недосяжної вишуканості <...>» (с. 44). На протилежність роботі Дж. А. Грімшоу дійство у творі У. Крейна відбувається не в сутінках, а на світанку, що докорінно змінює настрої картини.



**Рисунок 7.** У. Крейн. Посмертна подорож прекрасної діви з Астолату. 1911 р.  
**Figure 7.** W. Crane. The Death Journey of the Lily Maid of Astolat. 1911

У «Посмертній подорожі прекрасної діви з Астолату» також простежується цікава паралель з однією із робіт В. Котарбінського «Останній обов'язок» (Рис. 8). Обидві мають аналогічні композиційні схеми: у центрі композиції, серед очерету, пливе човен з небіжчицею і веслярем. Така схожість наштовхує на думку, що образ на полотні В. Котарбінського, цілком імовірно, був створений під впливом легенди про Елейн з Астолату.

Однак картина останнього доповнена християнськими мотивами. Замість лілей довкола мертвої дівчини художник зобразив ружі, а над її головою, у передній частині човна, – хрест. Дослідниця християнського мистецтва Ю. Матвеева, аналізуючи ранньохристиянську символіку, приходять до висновку, що зображення квітів мальви могло бути алюзією на «символ просфори – жертвовного хліба життя». У своїй книзі «Декоративні тканини в мозаїках Равенни: семантика і культурно-смысловий контекст» Ю. Матвеева (2016) наголошує,

що одна із назв ружі в українській мові – просфірник. Дослідниця стверджує: «<...> мальви постають символом трапези безсмертя, а не просто квіткою. Широке вживання мальви на місці хлібів у контексті Євхаристії підтверджує значення цієї квітки. <...> Варто припустити також, що мальви в якості їжі були відомі ще у Київській Русі, <...> і в більш пізній період продовжували займати важливе місце в українській народній культурі та фольклорі» (с. 78-80). Крім того, як зазначає польський дослідник творчості В. Котарбінського Марчін Гох (2011): «Художник поєднував символізм з українським фольклором <...>» (с. 117). Отже, мотив хреста та мальви у роботі В. Котарбінського може уособлювати символ воскресіння.



Рисунок 8. В. Котарбінський. Останній обов'язок.  
Дата невідома

Figure 8. W. Kotarbinski. The Last Respect. Unknown date

### Висновки

Мотив потопельників у мистецтві fin de siècle сформувався на тлі занепадницьких настроїв, які панували в тогочасній Європі. Атмосфера розгубленості й розчарування, спричинена руйнуванням сталих світоглядних настанов, викликала у митців загострену меланхолію, що втілювалась на їхніх полотнах у вигляді естетизації смерті як порятунку від буденності світу.

Серед мотивів потопельників у мистецтві зазначеного періоду можна виділити три ключові іконографічні ізводи: образ Офелії – героїні шекспірівської драми «Гамлет»; образ Леді Шалотт з однойменної поеми А. Теннісона; Елейн з Астолату – героїні роману Т. Мелорі «Смерть Артура». Приналежність зазначених образів до англійської культури свідчить про значний вплив на мистецтво доби fin de siècle творчості художників-прерафаелітів, яка відбилася на творах митців різних країн.

Так, шляхом зіставлення робіт прерафаеліта Дж. Е. Мілле, американського майстра Т. Е. Розенталя та українського художника В. Котарбінського було засвідчено, що образ потопельниці з картини останнього знаходиться на межі двох іконографічних ізводів, а саме: Офелії та Елейн з Астолату. Відтак виокремлення сталих іконографічних мотивів у мистецтві «кінця століття», зокрема декадансу та символізму, дало змогу виявити певні взаємозв'язки в мистецтві України, Англії, Франції, Бельгії, Німеччини та США, що раніше були мало досліджені. Перспективи подальших досліджень пов'язуються з декадансом та символізмом в образотворчому мистецтві України та Європи.

### Список використаних джерел

- Дроботюк, М. (2014). *Вільгельм Котарбінський*: альбом. Київ: Українські пропілеї : Український письменник.
- Іванова, И. (2016). Офелия и Гамлет в живописи: искусство как преобразование действительности. *Горизонт гуманитарного знания*, 5, 70-83.
- Клянина, Е. (2014). Символы и образы смерти в европейском искусстве. *Гуманитарные ведомости Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого*, 3 (11), 143-147.
- Лившиц, Б.К. (2011). *Полтораглазый стрелец*. Москва: АСТ : Астель : Полиграфиздат.
- Матвеева, Ю. (2016). *Декоративные ткани в мозаиках Равенны: семантика и культурно-смысловый контекст*. Киев ; Харьков: Дух і літера.
- Савицька, Л. (2014). Геній, котрий знав що робить. В М. Дроботюк, *Вільгельм Котарбінський* (с. 19-20). Київ: Українські пропілеї.
- Школьна, О.В. (2007). *Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина ХХ століття)*. (Дисертація доктора мистецтвознавства). Львівська національна академія мистецтв, Львів.
- Goch, M. (2011). Motyw śmierci w twórczości malarza Wilhelma Kotarbińskiego. In *Człowiek wobec śmierci na przestrzeni dziejów, Materiały z VII Ogólnopolskiej Sesji Interdyscyplinarnej z cyklu Historia – różne perspektywy* (s. 117). Warszawa: Studenckie Koło Naukowe Historyków Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wood, C. (1994). *Pre-Raphaelites*. London: Booking International.



## References

- Drobotiuk, M. (2014). *Vilhelm Kotarbinskyi* [Wilhelm Kotarbinski]. Kyiv: Ukrainski propilei: Ukrainski pysmennyk [in Ukrainian].
- Goch, M. (2011). Motyw śmierci w twórczości malarza Wilhelma Kotarbińskiego [The motifs of death in the work of Wilhelm Kotarbiński]. In *Człowiek wobec śmierci na przestrzeni dziejów* [Man and death throughout history], Materials from the 7<sup>th</sup> National Interdisciplinary Session from the cycle History – various perspectives (p. 117). Warszawa: Studenckie Koło Naukowe Historyków Uniwersytetu Warszawskiego [in Polish].
- Ivanova I. (2016). Ofeliia i Gamlet v zhivopisi: iskusstvo kak preobrazhenie deistvitelnosti [Ophelia and Hamlet's fine arts: art as the transformation of reality]. *Gorizont gumanitarnogo znaniia*, 5, 70-83 [in Russian].
- Klianina, E. (2014). Simvolny i obrazy smerti v evropeiskom iskusstve [Symbols and images of death in European Art]. *Gumanitarnye vedomosti Tul'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. L. N. Tolstogo*, 3 (11), 143-147 [in Russian].
- Livshits, B.K. (2011). *Polutoraglazi strelca* [The One and a Half-Eyed Archer]. Moscow: AST : Astel : Poligrafizdat [in Russian].
- Matveeva, Iu. (2016). *Dekorativnye tkani v mozaikakh Ravenny: semantika i kulturno-smyslovoi kontekst* [Decorative Fabrics in the Mosaics of Ravenna: Semantics and their Cultural and Intellectual Context]. Kyiv ; Kharkiv: Dukh i litera [in Russian].
- Savutska, L. (2014). Henii, kotryi znav shcho robyt [The genius who knew what he was doing]. In M. Drobotiuk, *Vilhelm Kotarbinskyi* [Wilhelm Kotarbinski] (pp. 19-20). Kyiv: Ukrainsky propilei [in Ukrainian].
- Shkolna, O.V. (2007). *Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diialnist Mykhaila Zhuka v konteksti stanovlennia ukraïnskoi shkoly farforu (persha polovyna XX stolittia)* [Creativity and artistic and pedagogical activity of Mykhailo Zhuk in the context of a Ukrainian porcelain school's establishment (the first half of the 20<sup>th</sup> century)]. (Doctor's thesis). Lvivska natsionalna akademiia mystetstv, Lviv [in Ukrainian].
- Wood, C. (1994). *Pre-Raphaelites*. London: Booking International [in English].

Стаття надійшла до редакції: 09.09.2019

**МОТИВ УТОПЛЕННИКА  
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЕРИОДА  
FIN DE SIECLE**

Сосик Ольга Данииловна

Аспирантка,

Киевский университет имени Бориса Гринченко,

Киев, Украина

Цель статьи – проанализировать особенности выражения мотива утопленника в художественных произведениях периода fin de siècle. Методы исследования состоят из искусствоведческих и общенаучных. Использован компаративный метод для выявления образно-тематических параллелей в произведениях художников разных стран на рубеже XIX–XX вв.; историко-культурный – для определения мифопоэтических источников тем и образов; семиотический метод – для раскрытия символики произведений. Научная новизна заключается в выяснении специфики художественно-образных решений жанрового мотива утопленника и выявлении образно-тематических параллелей в работах мастеров стран Европы периода fin de siècle. Выводы. Мотив утопленников в искусстве fin de siècle сформировался на фоне упадочнических настроений, которые господствовали в Европе того времени. Атмосфера растерянности и разочарования, вызванная разрушением устойчивых мировоззренческих установок, вызвала у художников заостренную меланхолию, которая воплотилась на их полотнах в виде эстетизации смерти как пути избавления от обыденности мира. Мотив утопленников в искусстве указанного периода имеет три ключевых иконографических истока: образ Офелии – героини шекспировской драмы «Гамлет»; образ Леди Шалотт из одноименной поэмы А. Теннисона; образ Элейн из Астолата – героини романа Т. Мэлори «Смерть Артура». Принадлежность указанных образов к английской культуре свидетельствует об огромном влиянии на искусство разных стран эпохи fin de siècle творчества художников-праерафаэлитов. Сопоставление работ праерафаэлитов Дж. Э. Милле, американского мастера Т. Э. Розенталя и украинского художника В. Котарбинского свидетельствует, что образ утопленницы из картины последнего находится на грани двух иконографических истоков, а именно: Офелии и Элейн из Астолата. Выделение иконографических мотивов в искусстве «конца века», в частности декаданса и символизма, дало возможность

виявить определенные взаимосвязи в искусстве Украины, Англии, Франции, Бельгии, Германии и США, ранее малоизученные. Перспективы дальнейших исследований связываются с декадансом и символизмом в изобразительном искусстве Украины и Европы.

*Ключевые слова:* мотив утопленника; европейская живопись; символизм; декаданс

**THE DROWNED MAN MOTIF  
IN THE WORKS OF THE  
FIN DE SIÈCLE PERIOD** | Olha Sosik  
*PhD student, Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to analyse the features of the drowned man motif in the works of the fin de siècle period. The research methodology consists of art and general scientific approaches. A comparative method was used to reveal figurative and thematic parallels in the works of artists of different European countries at the turn of the 20<sup>th</sup> century; historical and cultural – to determine the mythopoetic sources for themes and images; semiotic method – to insight the symbolism of works. The scientific novelty of the research is to outline the specifics of artistic and figurative decisions of the drowned man’s genre motif and to identify figuratively thematic parallels in the works of artists of fin de siècle period in European countries. Conclusions. The drowned man motif in the art of fin de siècle was formed against the background of degradation that prevailed in Europe. The atmosphere of bewilderment and disappointment caused by the destruction of stable worldviews cast a gloom over the artists that embodied on their canvases in the form of aesthetization of death as a way to get rid of the routine of the world. Among the drowned man motifs in the art of this period there are three key iconographic versions of depiction: Ophelia from Shakespearean tragedy “Hamlet”; the Lady of Shalott from A. Tennyson’s poem of the same name; Elaine of Astolat is a figure of T. Malory’s novel “Le Morte Arthur”. The Englishism of the mentioned figures testifies to the influence of the Pre-Raphaelites on the art of fin de siècle. Making a comparison of paintings by J. E. Millais, American artist T. E. Rosenthal and Ukrainian painter W. Kotarbinski, it was showed that the image of drowned woman from W. Kotarbinski’s picture is on the border of two iconographic versions of depiction, they are Ophelia and Elaine of Astolat. The isolation of persistent iconographic motifs in the art of “turn of the century”, including decadence and symbolism, has made it possible to reveal certain interconnections in the art of Ukraine, England, France, Belgium, Germany and the United States of America, which were understudied. The prospects for further research relate to the decadence and symbolism in the fine arts of Ukraine and Europe.

*Keywords:* motif of drowned man; European fine art; symbolism; decadence

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188707

УДК 7.041:94(477)"10"

**ПОРТРЕТНІ МОТИВИ ДОНЬОК  
ЯРОСЛАВА МУДРОГО У ХУДОЖНІЙ  
ТРАДИЦІЇ XI–XXI СТОЛІТЬ**Чуєва Оксана Володимирівна<sup>1а</sup>,Книжникова Софія Володимирівна<sup>2а</sup><sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

ORCID : 0000-0002-1877-5010,

e-mail: aksanas@gmail.com,

<sup>2</sup>Аспірант,

ORCID : 0000-0003-0293-5507,

e-mail: zuff.stesti@gmail.com,

<sup>а</sup>Київський національний університет

культури і мистецтва,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – простежити стилістичні особливості та еволюцію художньої мови портретних мотивів доньок Ярослава Мудрого на основі аналізу творів образотворчого мистецтва XI–XXI століть. Основними методологічними засадами статті є системність підходів щодо використання взаємодоповнюючих методів: теоретичного (аналіз мистецтвознавчих джерел), емпірико-теоретичного (теоретично-мистецтвознавчий аналіз художнього контенту). Наукова новизна. Проведено комплексний аналіз стилістичних особливостей художньої мови портретних мотивів доньок Ярослава Мудрого. Здійснено концептуалізацію напрацьованого мистецтвознавцями матеріалу, значну частину якого до цього часу не було зведено у єдину систему. Висновки. До наших днів не збережено жодної роботи того часу, яка б допомогла уявити точне зображення когось із членів родини Ярослава Мудрого. Твори мистецтва, які згадуються в цьому дослідженні, не відображають справжньої зовнішності королів. Винайдені нами мистецькі твори зазнали значних складних та різномірних суспільно-історичних процесів, котрі відбувалися в країнах Європи упродовж століть, що, своєю чергою, вплинуло на формування образів цих постатей. Уявлення про ці особистості формувалися в умовах взаємодії об'єктивних і суб'єктивних процесів в суспільстві, що закономірно знайшло відтворення в мистецьких творах. Осмислення здобутків спільної історико-культурної європейської спадщини має відкрити нові перспективи наукового та мистецького розвитку означеної теми. Подальші розвідки будуть мати загально-культурологічне значення, що поглибить відносини між багатьма європейськими країнами й додасть натхнення митцям до пошуку оновленого представлення образів європейських королів XI ст.

*Ключові слова:* портретні мотиви доньок Ярослава Мудрого; фреска; портрет; скульптура; мозаїка; графіка; комікс

**Вступ**

Історія Київської Русі періоду середньовіччя розвивалася в тісному взаємозв'язку з політикою та культурою Європи завдяки династичним шлюбом між доньками Ярослава Мудрого та європейськими правителями. У центрі уваги пропонованого дослідження – портретні мотиви Ярослава Мудрого, відтворені в об'єктах образотворчого мистецтва та дизайну. Відображення видатних осіб було невід'ємною частиною мистецтва з давніх часів. Відтворення образу в живописних полотнах, у графічних роботах та скульптурі було єдиною можливістю закарбувати людину на довгі роки. Розвиток сучасних комп'ютерних технологій дають змогу отримати майже достовірне зображення будь-якої людини в будь-який час, але тільки творча робота майстра здатна передати сутність тієї чи іншої особистості та ставлення до неї сучасників.

Анастасія, Єлизавета та Анна – доньки Ярослава Мудрого, королеви, завдяки яким Україна має спільну історію зі Швецією, Норвегією, Угорщиною, Францією та іншими європейськими країнами. Упродовж століть змінювалося ставлення до місця й ролі жінок у суспільстві, що не оминуло й ці історичні постаті, які свого часу відігравали помітну роль у загальноєвропейських політичних та суспільних процесах, і що безпосередньо знайшло відтворення в віднайдених нами творах мистецтва.

Наукова новизна. У дослідженні вперше здійснюється аналіз мистецької спадщини, присвяченої образам доньок Ярослава Мудрого, що охоплює період з XI ст. до сучасності. На основі аналізу та уза-

гальнень, з урахуванням загальних тенденцій розвитку суспільства та мистецтва, визначено місце і роль цих історичних постатей та їх художнє відтворення в роботах майстрів образотворчого мистецтва.

Наукова новизна. У дослідженні вперше проведено комплексний аналіз стилістичних особливостей художньої мови портретних мотивів доньок Ярослава Мудрого, що охоплює період з XI ст. до сучасності. Здійснено концептуалізацію напрацьованого мистецтвознавцями матеріалу, значну частину якого до цього часу не було зведено у єдину систему.

Науковцями неодноразово розглядалися образи доньок вельможних осіб, але здебільшого такі розвідки стосувалися визначення їхньої ролі й місця в соціальних та політичних процесах, що відбувалися в Європі в XI ст.; аналізувалися й зіставлялися біографічні дані видатних жінок із подіями, що відбувалися за часів їхнього правління. За останні десятиліття з'явилося лише кілька наукових робіт, присвячених княжим донькам (Войтович, 2000; Карпов, 2010; Пушкарёва, 2009; Хорунжий, 1985; Ясинецкая, 2013; Raffensperger, 2016). З останніх розвідок маємо відзначити роботу Крістіана Раффенспергера (2016) «Зв'язки спорідненості: генеалогія та династичний шлюб у Київській Русі», у якій аналізуються династичні шлюби правителів Київської Русі X–XII століть. Крім суто біографічної інформації, автор подає сучасні інтерпретації подій на тлі історичного контексту, акцентуючи на важливості Київської Русі в політикумі середньовічної Європи.

Увагу до постатей європейських королев у науковій літературі спостерігаємо з кінця XX ст., як підтвердження міждержавних зв'язків. Найбільша увага в таких дослідженнях звернена до постаті доньки Ярослава Мудрого – Анни (Висоцький, 1991; Горбенко, 2004; Семенкова, 2004; A. Porre & D. Porre, 2006; Луняк, 2010; Zajas, 2016). Одним із ґрунтовних досліджень її життя та діяльності є робота Роже Галлю (Hallu, 1973). До наукових розвідок про відтворення образів доньок Ярослава Мудрого науковці з мистецтвознавства практично не зверталися. Найглибше в цю тему занурився С. Висоцький (1978) – історик та археолог давньоруської культури, який провів ґрунтовні дослідження зниклих зображень зі стін Софії Київської. Утрачені фрески – найбільш автентичні зображення самого Ярослава Мудрого та його синів і доньок.

Дослідженням автентичних підписів Анни Ярославни на стінах Софії Київської та на королівських документах присвячені роботи Roger Hallu (1973), О. Холоділіна (1985), С.О. Висоцького (1991), Н. Нікітенко та В. Корнієнко (2010).

Проте в наукових розвідках украй обмежено й стисло описані портрети та зовнішній вигляд князівен. В одному з найповніших досліджень біографії Анни Ярославни «Анна Русинка, королева Франції і графиня Валуа» Графа де Ке де Сент-Емура (1909), поруч з документальними матеріалами та її життєписом, автор переказує оповіді сучасників, які згадують про красу русинки. Є.М. Луняк (2010) в книзі «Анна Руська королева Франції», побіжно описує зображення королеви Анни, яке розміщено на сторінках книги з «Історії Франції» 1643 р.

Особистості королеви Єлизавети Ярославни присвячені роботи Т. Джаксон (1999) та А.Ю. Карпова (2010), побіжно згадує постать Єлизавети – Елісів Омелян Прицак (2003) в об'ємній роботі «Походження Русі. Стародавні скандинавські саги і Стара Скандинавія», але в більшості цих досліджень також висвітлюється її життя на Русі та подальша роль як правительки Норвегії, без ілюстративних посилань. До художнього відтворення образу норвезької королеви звернулася Н.Г. Крутенко (2015) у книзі «Єлизавета Ярославна – королева двох держав».

Про Анастасію Ярославну залишилося також мало історичних посилань, Можемо зазначити лише статті «Анастасія Ярославна, королева Угорщини» (Штернберг, 1984) та «Російсько-угорські відносини другої третини XI ст.» (Юрасов, 2002). Згадування імені Анастасії як королеви знаходимо у «Польській історії» Яна Длугоша (XV ст.) (Щавелева, 2004). В інших джерелах, як угорських так і російських, дружина угорського короля Андрія (Ендре) згадується лише як руська княжна, тобто навіть без імені.

### **Мета статті**

Метою статті є дослідження стилістичних особливостей та еволюції художньої мови портретних мотивів доньок Ярослава Мудрого на основі аналізу творів образотворчого мистецтва XI–XXI століть.

### **Виклад матеріалу дослідження**

У сучасному українському суспільстві помітно зросло зацікавлення національною історією та культурою в контексті євроінтеграційних процесів. Завдяки науковим дослідженням, зокрема антропо-

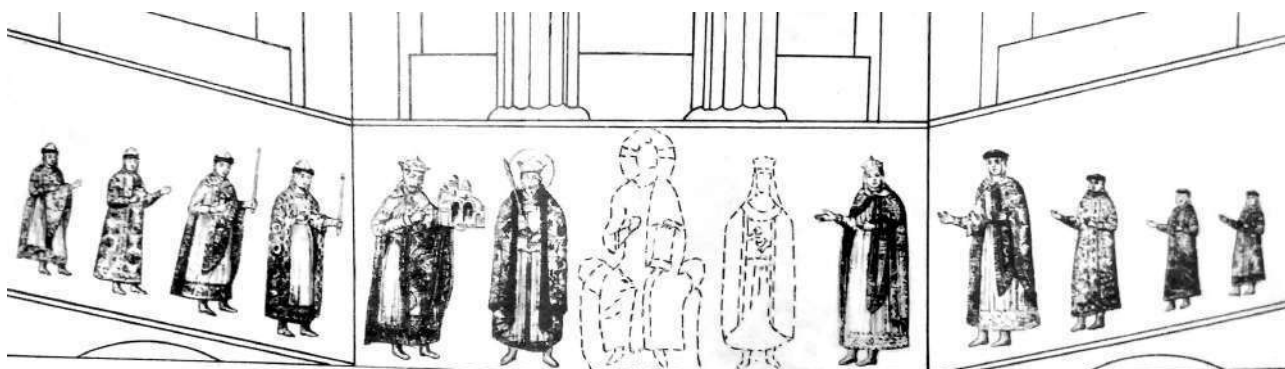


логічній реконструкції портрета Ярослава Мудрого, ми маємо майже достовірний портрет цього князя. Автор реконструкції М. Герасимов разом з археологами та мистецтвознавцями відтворив не тільки портрет киево-руського правителя, а й подав опис його зросту, постави, ходи та ін. (Гинзбург, 1940). До наших днів не збереглися останки, завдяки яким було б можливе антропологічне відтворення портретів доньок князя; невідомі навіть місця їхнього поховання. Тому роботи, які ми маємо на сьогодні, є винятково авторськими варіантами бачення самих митців, вони ґрунтувалися на переказах, трансформованих у часі.

У XI ст. шлюб між двома впливовими людьми мав велике значення для політики декількох держав. По-перше, встановлювалися дружні відносини та налагоджувалися партнерські відносини між країнами; по-друге, забезпечувалось майбутнє держави, а саме: народження та гідне виховання майбутніх правителів (Семенкова, 2004).

Єдиний збережений автентичний витвір мистецтва того часу – це фреска в Софійському соборі, яка зазнала невдалих реконструкцій, через які її було безповоротно пошкоджено. На ній зображено родину Ярослава Мудрого: батька Володимира Великого, дружину, синів та доньок. Стіни собору святої Софії виражали життєву позицію Ярослава Мудрого та його сім'ї – значимість і єдність абсолютно всіх членів родини.

Достовірними зображеннями всієї родини Ярослава Мудрого, які дійшли до нашого часу, можна вважати замальовки фресок собору, виконані голландським художником Абрагамом ван Вестерфельдом у 1651 р. На той час вони ще були неушкоджені. Величезний фресковий портрет родини Ярослава Мудрого розміщувався на трьох стінах і містив тринадцять фігур (Рис. 1)



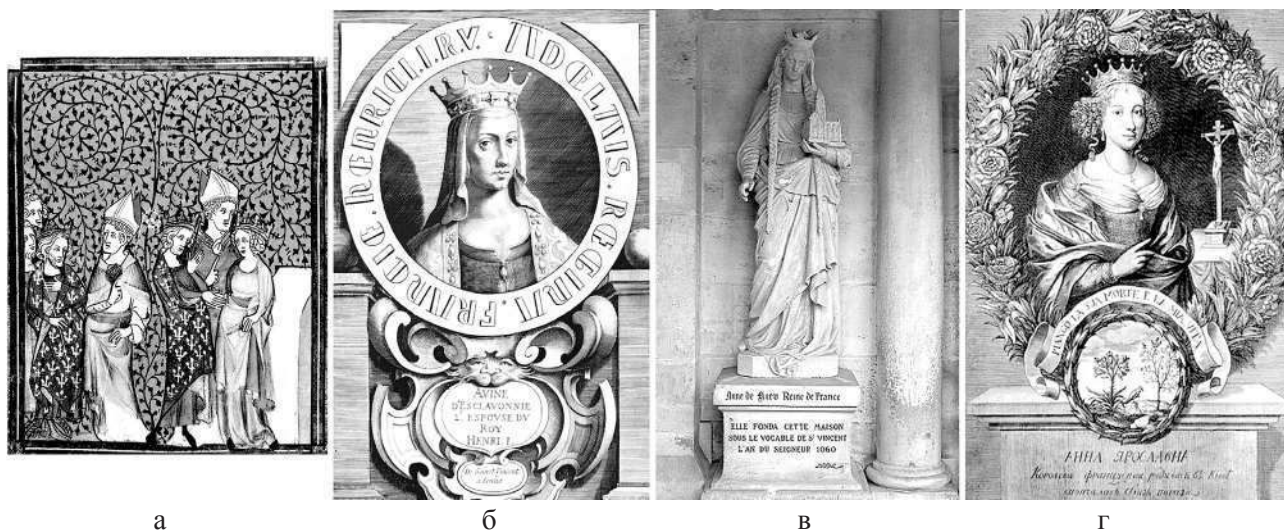
**Рисунок 1.** А. ван Вестерфельд. Портрет сім'ї Ярослава Мудрого. Софійський собор у Києві, 1651 р.

**Figure 1.** A. van Westerfeldt. Portrait of the family of Yaroslav the Wise. Saint Sophia Cathedral in Kyiv, 1651

*Анна Ярославна* є найвідомішою з доньок Ярослава Мудрого. Під ім'ям *Anna Regina* вона ввійшла в історію Франції. Зарубіжна історіографія, переважно французька, може похвалитися значною кількістю досліджень діяльності Анни Ярославни. Починаючи з XVI ст., французьких дослідників історії Франції цікавить постать цієї жінки. Її унікальність зумовлена не тільки привабливою та екзотичною зовнішністю, як для французького престолу, а й діяльністю, котру вона проводила під час свого правління (Луняк, 2010). У квітні 1051 р. в Парижі відбулося весілля Анни та Генріха I. У період життя Анни у Парижі був написаний лист папою римським Миколаєм II, у якому він називає королеву «прекрасною дівою» з похвальним завзяттям та чудовим розумом» (Пушкарєва, 1989). Після її смерті, майже через два століття, приблизно в 1332–1350-х рр., було створено мініатюру «Шлюб Анни і Генріха I», де зображено короля, який відправляє єпископа послом у Київ та подальше одруження короля і Анни Київської (Рис. 2, а). Загальна композиція, колір, розташування фігур, декор цілком відповідає канонам середньовічної мініатюри пізнього романського стилю, де зображення священників було обов'язковим.

У книзі «Історія Франції» (1643), французький історик Ф. де Мезере в розповіді про Анну посилається на свідчення хроністів, де сказано, що до Генріха «дійшла слава о принадах принцес, а саме Анни, доньки Георгія (Ярослава Мудрого)...і він був у захопленні від розповідей про її принади» (Пушкарєва, 1989). Для книги майстер Жак де Бі створив гравюру на якій зобразив королеву в обрамленні символів та алегорій і з підписом по колу латиною «*Adelais. Regina. Francie. Henrici. I. R. V.*» (1581–1650). (Луняк, 2010) (Рис. 2, б). Жак де Бі створював портрет на основі пам'ятників, скульптур, медальйонів та інших зображень, які на той час ще не були втраченими. Гравійований на міді портрет

королеви Анни автор створив за аналогією з іншими портретами французьких правителів різних часів, розповідь, про яких йдеться у цій книзі. Український науковець Є.М. Луняк у книзі «Анна Руська королева Франції» припускає, що це зображення не належить королеві Анні, а ілюстратори просто вставили портрет близької родички Генріха I (Луняк, 2010). У 1065 р. Анна Ярославна на честь народження первістка Філіпа заснувала поблизу Парижу монастир Святого Вікентія. У XVII ст. біля монастиря було встановлено скульптуру, присвячену королеві. У руках Анна Київська тримає мініатюрну копію монастиря – приємна схожість постаті Анни Ярославівни із зображенням на фресці в Софійському Соборі в Києві її батька з макетом собору. Королева також тримає в руках макет монастирської споруди (Рис. 2, в). У XVIII ст. невідомий майстер-гравер створив портрет королеви Анни, який відповідає художній моді того періоду – у витонченому елегантному вбранні з модною об’ємною зачіскою та в пишному квітковому обрамленні, що було притаманне портретним зображенням у стилі бароко (Рис. 2, г). Також існує ще кілька зображень королеви Анни, котрі створені в різні часові проміжки, але всі вони без підписів, і тому їх важко ідентифікувати.



**Рисунок 2.** а) Невідомий художник. «Шлюб Анни і Генріха», мініатюра, XIV ст.; б) Жак де Бі. «Анна Слов'янська», бл. 1640 р.; в) «Анна Київська, королева Франції», пам'ятник Анні Ярославні в Санслісі, монастир св. Вікентія, XVII ст.; г) Невідомий художник. «Анна Ярославна», 1884 р.

**Figure 2.** a) Unknown artist. “The Marriage of Anna and Henry”, miniature, 14<sup>th</sup> century; b) Jacques de Bie. “Anna Slavonian”, circa 1640; c) “Anna of Kyiv, Queen of France”, Statue of Anna Yaroslavna in Senlis, at the Abbey of Saint-Vincent, 17<sup>th</sup> century; d) Unknown artist. “Anna Yaroslavna”, 1884

У 1046 р. *Анастасія Ярославна* була видана заміж за Андрія I – угорського короля. Завдяки цьому шлюбу король Андрій ствердив свої позиції на угорському троні. Королева Анастасія по смерті свого чоловіка відіграла помітну роль у державних справах, зокрема допомагала здобути трон та ствердитися на престолі своєму сину Шоломону. Вдруге вийшовши заміж, вона залишилася регентшою (Войтович, 2000).

У 1857 р. угорський художник Орлаї Петрич Шома написав картину, присвячену королеві Анастасії в жанрі історичного живопису (Рис. 3, а). На картині автор зобразив епізод, коли королева-мати проганяє свого сина з Угорського престолу. Було відомо, що Шоломон, посварившись зі своїми двоюрідними братами, розірвав існуючі мирні угоди. Цим вигнанням королева Анастасія підкреслювала важливість інтересів держави й родини над особистою вигодою. На передньому плані картини у драматичній позі зображена Юдит – невістка Анастасії Ярославни, яка намагається перешкодити події, що також підкреслює непорушні сімейні цінності та відповідальність у королівських родинах. Орлаї Петрич є яскравим представником романтизму та історизму в образотворчому мистецтві. Саме тому складається враження, що всі постаті на полотні знаходяться на сцені: одягнені у театральні костюми, театральні-драматичні пози всіх постатей підкреслюють драматичність та напруженість ситуації.

У XIX ст. з'являється багатофігурне полотно Петра Клодта, автора пам'ятника князю Володимиру в Києві. У своїй живописній роботі художник зобразив від'їзд Анни Ярославни до Франції –



момент прощання доньки з батьком. Як було притаманно роботам періоду класицизму, це емоційна й драматична сцена (Рис. 3, б). Композиція й сюжет картини відтворюють побут та архітектуру Київської Русі. Саме звернення до своєї історії було популярним в Росії в XIX ст. «Російський класицизм» мав свою характерну особливість: крім драматизму сюжету, у живописних полотнах художники відтворювали давньоруську архітектуру, костюми, предмети побуту.



Рисунок 3. а) Орлаі Петрич Шома. «Анастасія Ярославна проклинає свого сина Шоломона, 1857 р.;  
б) Петро Клодт. «Від'їзд Анни», XIX ст.

Figure 3. a) Soma Orlai Petrich . “King Salomon Being Cursed by his Mother”, 1857;  
b) Pyotr Clodt. “Anna’s departure”, 19 century

Також не маємо портретних зображень *Єлизавети Ярославни*. Хоча про залицяння до неї та її подальший шлюб із Гаральдом ми знаємо з поетичних рядків з твору «Віси радості» від 1042 р., у яких шістнадцять строф закінчуються звертанням до руської княжни (Карпов, 2001). Цей шлюб значно посилив позиції на той час ще принца Гаральда. Одразу після шлюбу з Єлизаветою він виїхав на батьківщину, де з 1046 р. став спочатку співправителем, а згодом і конунгом Норвегії. У літописах він згадується як Гаральд III Суворий (1047–1066) (Войтович, 2000). З оповідей із розрізнених джерел дізнаємося, що королева мала русьаве волосся, що вважалося визначним та привабливим, і була «пишною та витонченою». Зображення її чоловіка, видатного воїна та конунга, збереглися, хоча вони теж не є автентичними.

На радянському просторі, зокрема в Україні, протягом значного проміжку часу митці не зверталися до теми, яка б відтворювала історію чи образи княжої родини. Лідер «розстріляного відродження», художник Михайло Бойчук у 1910–1930 роках виконував роботи зі збереження та закріплення стародавніх фресок Софії Київської. У роботах митця відчувається вплив фрескового та мозаїчного мистецтва, вони мають більш узагальнений, синтезований образ зображень Софійського собору.

У Радянській Україні Галина Севрук – київська художниця, кераміст-монументаліст – створила серію робіт, присвячених донькам Ярослава Мудрого. На тлі антирелігійної пропаганди та неприховану заборону влади, через прагнення у свої творчості закарбовувати історію, у 1968 р. її виключили із Спілки художників України (відновили членство в Спілці майже через сорок років, у 2005 р.). Це єдина робота, яка в поетичній візуальній мові відтворює образи трьох сестер-королев окремими керамічними композиціями. (Рис. 4, а). Зображення сестер доповнені акцидентними шрифтовими підписами, які наче декоративне оздоблення організують керамічні планшети.

У 1989 р. відбулося відкриття нової станції Київського метрополітену – «Золоті ворота»; 2015 р. вона увійшла до списку 22 найкращих у Європі, а 2016 р. – у топ-20 найпривабливіших у світі. На станції мозаїчно зображені постаті історичних особистостей Київської Русі, що для СРСР до початку «перебудови» було неприпустимим. Головним архітектором станції був Микола Жаріков. Ризикуючи життям, митець дозволив авторам мозаїк закарбувати в інтер'єрі українську історію. На стінах станції зображені відомі правителі Києва та Київської Русі – від засновника міста Кия до Данила Галицького. Серед них є й образ Анни Ярославни (Рис. 4, б). Усі зображення відтворені в старовинній мозаїчній техніці, що підсилює загальний вплив на відвідувачів та натякає на мозаїки Софії Київської.



Рисунок 4. а) Севрук Г. С. «Анастасія, Анна та Єлизавета Ярославни», кераміка. Україна, 1964 р.; б) Корінь Г., Федько В. «Анна Ярославна», мозаїка. Станція метро «Золоті ворота», м. Київ, Україна, 1988 р.

Figure 4. а) H. S. Sevruk. “Anastasia, Anna and Elisaveta Yaroslavny”, ceramics, Ukraine, 1964;

б) H. Korin, V. Fedko. “Anna Yaroslavna”, mosaics. Zoloti Vorota, Kyiv Metro Station, Kyiv, Ukraine, 1988

Із проголошенням незалежності України, на підтвердження давніх зв’язків між Україною та Францією, у 1998 р. було надруковано поштову марку «Анна Ярославна» (автор Олексій Штанко). На марці графічно відтворено старовинний пам’ятник з абатства Святого Вікентія в Санлісі (Рис. 5, а). Лише через 18 років Укрпошта ввела в обіг серію поштових марок «Київські князівни на престолах Європи», присвячену шлюбом доньок та сестер правителів Києва з Європейськими монархами. Художники-дизайнери проекту В. Василенко та Н. Долгушина відтворили образи королев у графіці «під старовину» з натяком на автентичність зображень. Старовинність підсилюється декоративними буквицями та шрифтом (Рис. 5, б).



Рисунок 5. а) Штанко О. «Анна Ярославна», поштова марка. Україна, 1998 р.;

б) Василенко В., Долгушина Н. «Київські князівни на престолах Європи», серія поштових марок. Україна, 2016 р.

Figure 5. а) O. Shtanko. “Anna Yaroslavna”, postage stamp. Ukraine, 1998;

б) V. Vasylenko, N. Dolhushyna. “The Princes of Kyiv on the Thrones of Europe”, the postage stamps series, Ukraine, 2016

У 2011 р. біля споруди Тиханьського абатства, на схилах озера Балатон, за сприяння Товариства української культури в Угорщині було відкрито пам’ятник Королю Андрашу I та його дружині ко-



ролеві Анастасії. Через відсутність достовірних зображень короля й королеви автори – скульптор пам'ятника Богдан Корж та архітектор Олег Турик – передали образи узагальненими пластичними формами, без деталізації в одязі та будь-яких натяків на портретні зображення (Рис. 6, а). У 2005 р. Україна подарувала Франції пам'ятник, який представляє сучасне бачення королеви Анни Київської; автори пам'ятника – Валентина та Микола Зноби (Рис. 6, б). У 2014 р. на честь Анни Ярославни, Національний Банк України викарбував та ввів до обігу пам'ятну монету номіналом 2 гривні, автором якої є скульптор Володимир Атаманчук. На аверсі та реверсі монети зображено два портрети королеви у слов'янському та європейському вбранні на тлі реконструкції архітектурних споруд того часу (Рис. 6, в). У межах міжнародного фестивалю мистецтв «Anne de Kiev Fest 2016» був презентований пам'ятник Костянтина Скрытущого, присвячений маленькій королеві. Авторське бачення образу натякає на подальшу долю княжни – носити корону й започаткувати традицію складання присяги наступних королів Франції на Реймському Євангеліє. Згодом ця скульптура була передана місту Тулуза (Рис. 6, г).



**Рисунок 6.** а) Корж Б., Турик О. Пам'ятник Королю Андрашу I та його дружині княгині Анастасії. Угорщина, 2001 р.; б) В. Зноба та М. Зноба. Пам'ятник «Анна Київська, королева Франції». Франція, 2005 р.; в) Атаманчук В. Пам'ятна монета номіналом 2 гривні. Україна, 2014 р.; г) Скрытущий К. Пам'ятник «Анна Ярославна», Франція, 2016 р.

**Figure 6.** a) V.Korzh, O.Turyk. Statue of Andrew I of Hungary and Anastasia of Kyiv. Hungary, 2001; b) V. Znoba, M. Znoba. Monument “Anna of Kyiv, Queen of France”. France, 2005; c) V. Atamanchuk. 2 Hryvnias Commemorative Coin. Ukraine, 2014; d) K. Skrytutskyi. Monument “Anna Yaroslavna”

У 2015 р. видавництво «Либідь» презентувало книгу «Єлизавета Ярославна – королева двох держав». Авторка книги мистецтвознавець Наталія Крутенко представила захопливу версію життєвої долі колишньої киянки, а згодом королеви Норвегії та Данії. Видання ілюстроване творами українських та закордонних митців різних історичних періодів (Крутенко, 2015).

У сучасному графічному дизайні динамічно розвивається напрям історичного коміксу. Вже мають своїх шанувальників роботи художника і письменника Юрія Логвина «Похід князя Олега на Царгород» (2006 р.); «Облога печенігами Києва» Сергія Позняка (1991 р.), «Бій богатирів» (1992 р.) та «Володимир, князь Київський» американського автора Лі Ванаселья (2017 р.).

16 лютого 2018 р. у Національному заповіднику «Софія Київська» представили унікальний проєкт – «Анна Ярославна. Мальована стрічка». На стрічці малюнків представлено життя Анни Ярославни в притаманній для сучасної графіки стилістиці «bande dessinée» – «стрічка малюнків». Проєкт об'єднав художників-початківців з усієї України. Кожен автор у власній художній манері відтворив окремий період життя: від княжни-дитини до останніх років правління Францією та перебування в монастирі. 14 картин-розповідей створювалися протягом половини року. (Рис. 7).

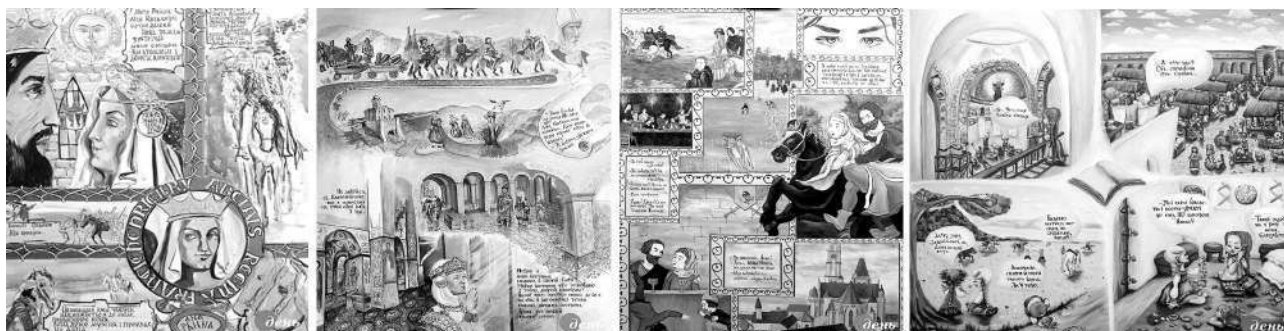


Рисунок 7. Мистецький проект «Анна Ярославна. Мальована стрічка», Україна, 2018 р.  
Figure 7. Art Project “Anna Yaroslavna. Painted Ribbon”, Ukraine, 2018

На сьогодні маємо достатню кількість робіт авторського ілюстративного матеріалу, які успішно використовуються в сувенірно-подарунковій продукції, ексклюзивних виданнях, ілюструванні дитячих художніх книжок, книжок-розмальовок, коміксах, сторі-бордах у розробленні персонажів для комп'ютерних ігор тощо.

### Висновки

До наших днів не дійшло жодного автентичного або хоча б реконструйованого зображення ні однієї з доньок Ярослава Мудрого. Але, незважаючи на зміни мистецьких течій, політичного та економічного стану, цікавість до обраної теми лише підсилюється.

Уперше проведено комплексний аналіз стилістичних особливостей художньої мови портретних мотивів доньок Ярослава Мудрого – європейських королев. Завдяки цим історичним постатям маємо підтвердження, що ще з часів середньовіччя Київська Русь була вагомим складником політичного й культурного розвитку європейських держав. Династичні шлюби, які активно впроваджував у свою державну діяльність Ярослав Мудрий, були не тільки вигідними політичними альянсами, а й давали поштовх до взаємопроникнення культур та їх поглиблення. Здійснено концептуалізацію напрацьованого мистецтвознавцями матеріалами, значну частину якого до цього часу не було зведено у єдину систему. Проаналізовано віднайдені твори різних історичних епох та майстрів у різних мистецьких жанрах країн європейського континенту від XI ст. до сучасності; виявлено зміни в загальній композиції та стилістиці мистецьких творів у зв'язку з історичним періодом та відстежено еволюцію відтворення портретних мотивів королев, що була продиктована змінами течій та напрямів у мистецтві.

На основі зібраного матеріалу можливе подальше переосмислення образів цих яскравих історичних постатей на тлі гендерних змін у нашому суспільстві та аналіз стилістичних рішень у їх відтворенні в об'єктах сучасного мистецтва.

### Список використаних джерел

- Висоцький, С.О. (1991). *Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славі жінки Київської Русі*. Київ: Наукова думка.
- Висоцький, С.О. (1978). *Про що розповіли давні стіни*. Київ: Наукова думка.
- Войтович, Л. (2000). *Князівські династії Східної Європи (кінець IX – початок XVI ст.): склад, суспільна і політична роль. Історико-генеалогічне дослідження*. Львів: Інститут українознавства імені І. Крип'якевича.
- Гинзбург, В.В. (1940). Об антропологическом изучении скелетов Ярослава Мудрого, Анны и Ингигерды. В *Краткие сообщения Института истории материальной культуры* (Вып. 7, с. 57-65). Москва; Ленинград.
- Горбенко, С. (2004). Королівський некрополь в церкві абатства Сен-Дені та королева Франції Анна Ярославна. В *Історія релігій в Україні* (Кн. 1, с. 202-212). Львів: Логос.
- Джаксон, Т.Н. (1999). Елизавета Ярославна, королева норвежская. В *Восточная Европа в исторической ретроспективе: К 80-летию В.Т. Пашуто* (с. 63-71). Москва: Языки русской культуры.
- Карпов, А.Ю. (2010). *Ярослав Мудрый*. Москва: Молодая гвардия.
- Крутенко, Н.Г. (2015). *Елизавета Ярославна – королева двух держав*. Київ: Либідь.
- Луняк, Є.М. (2010). *Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел*. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М.М.
- Нікітенко, Н.М., & Корнієнко, В.В. (2010). Анна Ярославна та її автографи на стіні Софії Київської. В *Сіверицина в контексті історії України* (Вип. 3, с. 93-98). Київ: Глухів.

- Прицак, О. (2003). *Походження Русі. Стародавні скандинавські саги і Стара Скандинавія* (Т. 2). Київ: Обереги.
- Пушкарєва, Н.Л. (1989). *Женщины Древней Руси*. Москва: Мысль.
- Семенкова, Т.Г. (2004). Древняя Русь и Франция в XI веке. Судьба русской царевны Анны Ярославны. *Наука и жизнь*, 5, 84-91.
- Сент-Емур, Ке, де. (1909). *Анна Русинка, королева Франції і графиня Валюа* (І. Франко, Пер.). Львів: НТШ.
- Холодидин, А. (1985). Автографы Анны Ярославны – королевы Франции. *Русская речь*, 2, 111.
- Хорунжий, Ю., & Якимів, Ю. (2004). Сага про Ярославових доньок. Київ: Бібліотека українця.
- Штернберг, Я.Т. (1984). Анастасия Ярославна, королева Венгрии. *Вопросы истории*, 10, 180-184.
- Щавелева, Н.И. (2004). *Древняя Русь в «Польской истории» Яна Длугоша* (Кн. 1-6). Москва: Памятники исторической мысли.
- Юрасов, М.К. (2002). Русско-венгерские отношения второй трети XI в. *Мир истории*, 3. Взято из <https://it.b-ok2.org/book/3010116/4b5b20>.
- Ясинецкая, Е. (2013). Европейское прошлое Киевской державы тысячелетней давности. От дочерей Ярослава Мудрого до королевы Великобритании Елизаветы II. *Dessange Mag*, 46, 58-60.
- Hallu, R. (1973). *Anne de Kiev, Reine de France*. Romae: Universita cattolica Ucraina.
- Poppe, A., & Poppe, D. (2006). Anna Regina. Przyczynek paleograficzny. W *Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej* (Т. 71, pp. 239-246). Warszawa.
- Raffensperger, C. (2016). *Ties of Kinship. Genealogy and Dynastic Marriage in Kyivan Rus*. Harvard Ukrainian Research Institute.
- Zajac, T. (2016). Gloriosa Regina or “Alien Queen”? Some Reconsiderations on Anna Yaroslavna’s Queenship (c. 1050-1075). *Royal Studies Journal*, 3(1), pp. 28-70.

### References

- Dzhakson, T.N. (1999). Elizaveta Iaroslavna, koroleva norvezhskaia [Elisaveta Yaroslavna, Queen of Norway]. In *Vostochnaia Evropa v istoricheskoi retrospektive: K 80-letiiu V.T. Pashuto [Eastern Europe in historical retrospect: On the 80<sup>th</sup> anniversary of V.T. Pashuto]* (pp. 63-71). Moscow: Iazyki russkoi kultury [in Russian].
- Ginzburg, V.V. (1940). Ob antropologicheskome izuchenii skeletov Iaroslava Mudrogo, Anny i Ingigerdy [On the anthropological study of the skeletons of Yaroslav the Wise, Anna and Ingegerd]. In *Kratkie soobshcheniia Instituta istorii materialnoi kultury [Brief Notes of the Institute of the History of Material Culture]* (Issue 8, pp. 57-65). Moscow; Leningrad [in Russian].
- Hallu, R. (1973). *Anne de Kiev, Reine de France [Anne di Kiev, Regina di Francia]*. Romae: Universita cattolica Ucraina [in Corsu].
- Horbenko, S. (2004). Korolivskiy nekropol v tserkvi abatstva Sen-Deni ta koroleva Frantsii Anna Yaroslavna [Royal Necropolis at Saint Denis Abbey Church and Queen of France Anna Yaroslavna]. In *Istoriia relihii v Ukraini [History of Religions in Ukraine]* (Pt. 1, pp. 202-212). Lviv: Lohos [in Ukrainian].
- Iasinetskaia, E. (2013). Evropeiskoe proshloe Kievskoi derzhavy tysyacheletnei davnosti. Ot docherei Iaroslava Mudrogo do korolevy Velikobritanii Elizavety II [The European past of the Kyivan state from thousand years ago. From the daughters of Yaroslav the Wise to the Queen of Great Britain Elizabeth II]. *Dessange Mag*, 46, 58-60 [in Russian].
- Iurasov, M.K. (2002). Russko-vengerskie otnosheniia vtoroi treti XI v [Rus-Hungarian relations in the second third of the 11th century]. *Mir istorii*, 3. Retrieved from <https://it.b-ok2.org/book/3010116/4b5b20> [in Russian].
- Karpov, A.Iu. (2010). *Iaroslav Mudryi [Yaroslav the Wise]*. Moscow: Molodaia gvardiia [in Russian].
- Kholodilin, A. (1985). Avtografy Anny Iaroslavny – korolevy Frantsii [Autographs of Anna Yaroslavna, Queen of France]. *Russkaia rech*, 2, 111 [in Russian].
- Khorunzhyi, Yu., & Yakymiv, Yu. (2004). *Saha pro Yaroslavovykh donok [The Yaroslav's Daughters' Saga]*. Kyiv: Biblioteka ukrainsia [in Ukrainian].
- Krutenko, N.H. (2015). *Yelyzaveta Yaroslavna – koroleva dvokh derzhav [Elisaveta Yaroslavna is the queen of two states]*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Luniak, Ye.M. (2010). *Anna Ruska – koroleva Frantsii v svitli istorychnykh dzherel [Anna Ruska, the queen of France, in the light of historical sources]*. Kyiv; Nizhyn: PP Lysenko M.M [in Ukrainian].
- Nikitenko, N.M., & Korniienko, V.V. (2010). Anna Yaroslavna ta yii avtohafy na stini Sofii Kyivskoi [Anna Yaroslavna and her autographs on the wall of Sofia Kyivska]. In *Sivershchyna v konteksti istorii Ukrainy [Severshchyna in the context of Ukrainian history]* (Issue 3, pp. 93-98). Kyiv: Hlukhiv [in Ukrainian].



- Poppe, A., & Poppe, D. (2006). Anna Regina. Przyczynek paleograficzny [Anna Regina. Paleographic contribution]. In *Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej [Studies and Materials of the History of Material Culture]* (Vol. 71, pp. 239-246). Warszawa [in Polish].
- Pritsak, O. (2003). *Pokhodzhennia Rusi. Starodavni skandynavski sahy i Stara Skandynaviia [Origin of Rus. Ancient Scandinavian Sagas and Old Scandinavia]* (Vol. 2). Kyiv: Oberehy [in Ukrainian].
- Pushkareva, N.L. (1989). *Zhenshchiny Drevnei Rusi [Women of Ancient Rus]*. Moscow: Mysl [in Russian].
- Raffensperger, C. (2016). *Ties of Kinship. Genealogy and Dynastic Marriage in Kyivan Rus*. Harvard Ukrainian Research Institute [in English].
- Saint-Emour, Ke, de. (1909). *Anna Rusynka, koroleva Frantsii i hrafynia Valiua [Anna Ruthenian, Queen of France and Countess of Valois]* (I. Franko, Trans.). Lviv: NTSh [in Ukrainian].
- Semenkova, T.G. (2004). Drevniaia Rus i Frantciia v XI veke. Sudba russkoi tcarevny Anny Iaroslavny [Ancient Rus and France in the 11<sup>th</sup> century. The fate of the Rus Princess Anna Yaroslavna]. *Nauka i zhizn*, 5, 84-91 [in Russian].
- Shchhaveleva, N.I. (2004). *Drevniaia Rus v "Polskoi istorii" Iana Dlugosha [Ancient Rus in the "Historia Polonicae" by Jan Długosz]* (Pt. 1-6). Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysl [in Russian].
- Shternberg, Ia.T. (1984). Anastasiia Iaroslavna, koroleva Vengrii [Anastasia Yaroslavna, Queen of Hungary]. *Voprosy istorii*, 10, 180-184 [in Russian].
- Voitovych, L. (2000). *Kniazivski dynastii Skhidnoi Yevropy (kinets IX – pochatok XVI st.): sklad, suspilna i politychna rol. Istoryko-henealohichne doslidzhennia [The princely dynasties of Eastern Europe (late 9<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> centuries): members, social and political role. Historical and genealogical research]*. Lviv: Instytut ukrainoznavstva imeni I. Kryp'iakevycha [in Ukrainian].
- Vysotskyi, S.O. (1978). *Pro sheho rozpovily davni styny [What the ancient walls told us about]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Vysotskyi, S.O. (1991). *Kniahynia Olha i Anna Yaroslavna – slavno zhinky Kyivskoi Rusi [Princess Olha and Anna Yaroslavna are glorious women of Kyivan Rus]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Zajac, T. (2016). Gloriosa Regina or "Alien Queen"? Some Reconsiderations on Anna Yaroslavna's Queenship (r. 1050-1075). *Royal Studies Journal*, 3(1), pp. 28-70 [in English].

Стаття надійшла до редакції: 06.12.2019

**ПОРТРЕТНЫЕ МОТИВЫ  
ДОЧЕРЕЙ ЯРОСЛАВА МУДРОГО  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ  
XI–XXI ВЕКОВ**

Чуева Оксана Владимировна<sup>1а</sup>,  
Книжникова София Владимировна<sup>2а</sup>  
<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель,  
<sup>2</sup>Аспирант,  
<sup>а</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – проследить стилистические особенности и эволюцию художественного языка портретных мотивов дочерей Ярослава Мудрого на основе анализа произведений изобразительного искусства XI–XXI веков. Основными методологическими принципами статьи является системность подходов по использованию взаимодополняющих методов: теоретического (анализ искусствоведческих источников), эмпирико-теоретического (теоретико-искусствоведческий анализ художественного контента). Научная новизна. Проведен комплексный анализ стилистических особенностей художественного языка портретных мотивов дочерей Ярослава Мудрого. Осуществлена концептуализация наработанного искусствоведцами материала, значительная часть которого до сих пор не была сведена в единую систему. Выводы. До наших дней не сохранено ни одной работы того времени, которая могла бы представить точное изображение кого-то из членов семьи Ярослава Мудрого. Произведения искусства, которые упоминаются в данном исследовании, не отражают истинной внешности королей и являются воображением художников. Найденные нами художественные произведения были созданы на фоне знаменательных и разнородных общественно-исторических процессов, происходивших в странах Европы в течение значительного объема времени, что, в свою очередь, повлияло на формирование образов этих персон. Представление об этих личностях формировалось в условиях взаимодействия объективных и субъективных



процессов в обществе, что закономерно нашло отражение в художественных произведениях. Осмысление достижений историко-культурного европейского наследия должно открыть новые перспективы научного и художественного развития обозначенной темы. Дальнейшие разведки будут иметь общекультурологическое значение, что углубит отношения между многими европейскими странами и придаст вдохновения художникам на пути поиска обновленных представлений портретных мотивов европейских королей XI века.

*Ключевые слова:* портретные мотивы дочерей Ярослава Мудрого; фреска; портрет; скульптура; мозаика; графика; комикс

**PORTRAIT MOTIFS OF THE  
DAUGHTERS OF YAROSLAV THE WISE  
IN THE ARTISTIC TRADITION OF THE  
11<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> CENTURIES**

Oksana Chuieva<sup>1a</sup>, Sofiia Knyzhnykova<sup>2a</sup>

<sup>1</sup>*PhD in Art History, Senior Lecturer,*

<sup>2</sup>*PhD student,*

<sup>a</sup>*Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to trace the stylistic features and the artistic language evolution of the portrait motifs of the daughters of Yaroslav the Wise based on the analysis of the fine arts works of the 11<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries. The main methodological principles of the article are the system approaches of mutually complement methods: theoretical (analysis of art sources), empirical and theoretical (theoretical and art analysis of artistic content). The scientific novelty of the article. A thorough analysis of the stylistic features of the artistic language of the portrait motifs of the daughters of Yaroslav the Wise was carried out. The authors of the article made a conceptualization of the material gathered by the art historians, the considerable part of which has not been compiled into one system till now. Conclusions. To this day, there is no single work of that time that could present a faithful image of any members of Yaroslav the Wise's family. The works of art that are mentioned in this study do not reflect the true appearance of the queens and are the imagination of artists. The works of art that we found were created against the backdrop of significant and heterogeneous socio-historical processes that took place in Europe for a long time, which, in turn, influenced the formation of the images of these people. The portrayal of these figures was formed in the context of the interaction of objective and subjective processes in society, which naturally found reflection in works of art. Learning the achievements of the historical and cultural European heritage should open up new perspectives for the scientific and artistic development of this topic. Further research will be of general cultural significance, which will intensify relations between many European countries and give inspiration to artists on the way to search for updated ideas of images of European queens of the 11<sup>th</sup> century.

*Keywords:* portrait motifs of the daughters of Yaroslav the Wise; fresco; portrait; sculpture; mosaic; graphic arts; comics

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188711

УДК 738"18":[069:94(477)]

**ВИШУКАНИЙ  
МЕЖИГІРСЬКИЙ ФАЯНС  
ІЗ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО  
МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

Школьна Ольга Володимирівна  
*Доктор мистецтвознавства, професор,*  
*ORCID: 0000-0002-7245-6010,*  
*e-mail: dushaorchidei@ukr.net,*  
*Київський університет імені Бориса Грінченка,*  
*бул. І. Шамо, 18/2, Київ, Україна, 02154*

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз однієї із найвагоміших і найцінніших колекцій межигірського фаянсу в Україні з фондів Національного музею історії України. Методологія дослідження базується на сукупності принципів наукової достовірності та всебічності, історичному, культурологічному і мистецтвознавчому підходах, а також на низці методів дослідження: аксіологічний вжито задля виявлення значущості, цінності окремих експонатів НМІУ, герменевтичний – для інтерпретації художніх якостей артефактів, кроскультурний – для осягнення зв'язків конкретних творів з певними особистостями, компаративний – для порівняння пам'яток з музейними предметами інших колекцій, мистецтвознавчий – задля проведення мистецтвознавчого аналізу виробів КМФФ зі збірки НМІУ. Наукова новизна дослідження полягає у виявленні джерел надходження, специфіки комплектування означеної групи виробів у згаданій установі за архівними джерелами, осягненні їхньої цінності порівняно з подібними групами предметів у найбільших вітчизняних музейних збірках, а також проведенні аналогій з продукцією інших тонкокерамічних виробництв Європи 1800–1870-х рр. XIX ст. Висновки. Твори Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України мають особливу цінність у контексті вивчення історії формотворення і декорування виробів українських національних брендів «білого золота». Завдяки здійсненню компаративних досліджень вдалося провести паралелі між значущими з історичної та художньої точок зору експонатами із продукції КМФФ та відомими іноземними, насамперед англійськими та російськими торговими марками фаянсу XIX ст. Унаочнено різновиди найцінніших мистецьких напрацювань підприємства в галузі декору, уточнено їх датування відповідно до матеріалів щодо діяльності фабрики з Центрального державного історичного архіву України в Києві.

*Ключові слова:* твори Києво-Межигірської фаянсової фабрики; Національний музей історії України; XIX ст.; форма; декор

**Вступ**

Вироби Києво-Межигірської фаянсової фабрики (КМФФ), що зберігаються в Національному музеї історії України (НМІУ), складають одне з найчисленніших і найцінніших зібрань, присвячених художній спадщині цього вітчизняного підприємства.

Упродовж 2000-х рр. тодішнім зберігачем творів декоративно-прикладного мистецтва Національного музею історії України Ольгою Івановою з опертям на внутрішньомузейні напрацювання її попередниці, зберігача названої групи предметів упродовж 1980-х – 1990-х рр. Антоніни Ферчук, було проведено низку досліджень. Зокрема, звірок уцілілих книг і копій аркушів утрачених книг надходження, які зберігалися в колекціях Національного художнього музею України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного музею історії України, а також матеріалів окремих справ фонду Києво-Межигірської фаянсової фабрики з Центрального державного історичного архіву України.

Результатами цих пошуків стали дві статті «Замовники і замовлення Києво-Межигірської фаянсової фабрики (з колекції Національного музею історії України)» (Іванова, 2002) та «До історії формування колекції виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики (до 140-річчя з дня народження М. Ф. Біляшівського)» (Іванова, 2009). У них авторка поклала початок ґрунтовному науковому вивченню колекції, досі належним чином не паспортизованої та не музеєфікованої, з огляду на закритість закладу і брак зведених даних у ньому щодо питань інвентаризації, обліку, атрибуції виробів КМФФ.

Протягом наступних кількох років було видано ще кілька праць важливих у контексті вивчення заявленої теми досліджень. Зокрема, оприлюднена розвідка зберігача групи художніх силікатів Харківського

історичного музею Олени Хасанової (2011) «Різновиди предметів з кераміки та скла в колекції ХІМ і їх використання в експозиції», що стала допоміжним джерелом інформації стосовно наявних у вітчизняних музейних державних колекціях артефактів та їх взаємозв'язку. Важливою для означеної теми також стала праця російської дослідниці Дар'ї Тарлигіної, оприлюднена у Москві в журналі «Третяковська галерея» (Тарлыгина, 2016). У ній авторка навела деякі російські форми тонкої кераміки, синхронні межигірській, що були виготовлені під впливом моди на англійський фаянс у Російській імперії того часу.

### Мета статті

Метою статті є дослідження історії формування колекції виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики у фондах НМІУ.

### Виклад матеріалу дослідження

Свого часу збірка відокремилася від колекції колишнього Київського музею старожитностей і мистецтв (Міського музею), принципи формування якої реконструюються за нечисельними відомостями річних звітів за 1910–1916 рр. Офіційна назва установи звучала тоді як Київський художньо-промисловий і науковий музей, чим підкреслювалася роль прикладного мистецтва та художньої промисловості в загальному розвитку культури. Але в інвентарних книгах (інвентарях) від 1903 р., коли були закуплені перші предмети КМФФ, фігурувала назва Київський музей старожитностей і мистецтв.

У річному звіті за 1910 р., де йшлося про надходження групи речей до художньо-промислового відділу, зафіксовано таку інформацію: «Придбано шляхом купівлі 67 номерів за 161 карб. 85 к., що оцінюються у 200 карб. Головну кількість набутих предметів складають фаянсові вироби неіснуючої вже Києво-Межигірської фабрики: при купівлі цих виробів було звернено увагу головним чином на ті з них, котрі не є повторами закордонних фаянсових виробів, мають за формою, розфарбуванням і призначенням місцевий характер (такими є, наприклад, різноманітні ікони, лампади, хрести тощо. У звітному році було розпочато складання інвентарного опису відділу <...> Є. М. Кузьмінім» (Отчёт Киевского, 1910, с. 9). Принагідно варто зазначити, що, за свідченням колишнього головного зберігача НМІУ Алли Дмитрівни Руденко, ці книги під час Другої світової війни були вивезені до Німеччини.

Формування колекції межигірського фаянсу музейниками-корифеями було цілеспрямованим, оскільки М. Біляшівський, Д. Щербаківський, Є. Кузьмін вважали, що збирання зразків місцевої промисловості відповідатиме спеціальному характерові музею, який самі вони називали «обласним». З іншого боку, колекція межигірського фаянсу разом з продукцією Корця та Волокитинської мануфактури могла б, на їхню думку, дати цікаву картину промислових досягнень у галузі тонкої кераміки всього краю. У 1910 р. загальна кількість експонатів художньо-промислового відділу сягала вже 400 одиниць, значну частину яких складала вироби КМФФ (Отчёт Киевского, 1910, с. 7).

У 1911 р. зібрання поповнилося трьома зеленими вазами, подарованими музеєві Б. І. Ханенком; згадується серед донаторів і О. Г. Гансен (Отчёт Киевского, 1911, с. 9-10). Знаменно, що з 220 предметів, які надійшли до відділу, значну частину складала саме твори межигірського фаянсу, зокрема рідкісні. На той час колекція виявилася настільки повною, що стало можливим її розміщення у двох окремих шафах-вітринах для огляду публікою. Тоді фундатори музею вирішили, що межигірський фаянс як унікальне явище вітчизняного промислового мистецтва має стати пріоритетним напрямом збирання, вони намітили відповідний план дій.

Щоб позбутися залежності від перекупників та антикварів, у яких було придбано більшу частину предметів, працівники музею взялися самотужки здійснити їх розшук. З цією метою влітку 1911 р. в околиці Межигір'я виїхали директор музею М. Біляшівський та зберігач Д. Щербаківський. Експедиція увінчалася успіхом: музейникам вдалося придбати в місцевих селян чимало цінних фабричних виробів (Отчёт Киевского, 1911, с. 11).

Найбільше надходження до музею межигірського «білого золота», що розглядалося як показник побутових потреб і художніх смаків минулої доби, відбулося 1912 р. Серед закуплених тоді 265 творів вітчизняних виробників тонкої кераміки левову частку складала саме продукція КМФФ (Отчёт Киевского, 1912, с. 8).

У 1913 р. три межигірські вази були навіть представлені у звіті як головні здобутки музею (одна на кшталт урни на подіумі, дві – на манір сухарниць на пластично модельованих підставках зі сфінксами). Вочевидь, це були дари І. П. та О. О. Войцеховичів, про які на шостій сторінці звіту згадувалося як про

«надзвичайної краси, рідкісної форми вази Києво-Межигірської фаянсової фабрики». Загалом музейна колекція збагатилася тоді 115 фаянсовими предметами, більшість яких знов-таки склала продукція КМФФ (Отчёт Киевского, 1913, с. 6). Наступного року музей придбав ще 85 межигірських творів, у тому числі напівфарфорових (Отчёт Киевского, 1914, с. 5).

Одна річ з колекції НМІУ – рельєфна тарілка у вигляді соняшника із жовтою поливою (марка «26. КІЕВЪ»; К-617), надійшла до Музею старожитностей і мистецтв 1915 р. Відомо, що тоді ж П. П. Малік подарував музеєві скульптуру 1852 р. «Вакханка». Більшість надбань 1916 р. також склали вироби Києво-Межигірської фабрики, що свідчить про неухильне дотримання керівництвом музею раніше виробленої концепції (Отчёт Киевского, 1916, с. 1-3). Із загальної кількості близько 700 предметів художньо-промислового відділу перед 1917 р. основну частину становили твори КМФФ.

Протягом наступних дев'яти років, незважаючи на нескінченні перипетії, що зумовлювалися змінами влади та бажанням чиновників спродати частину музейного майна, пов'язану з культурою й побутом дворянства, колекція межигірського фаянсу невпинно поповнювалася. Задля її збереження директор закладу прийняв рішення виставити «межигірку» на публічний огляд, розраховуючи, вочевидь, на те, що влада не зазіхатиме на дорогий киянам спадок (докладно про цю виставку йдеться у статті про долю виробів КМФФ).

На початку 1920-х рр. фонди закладу поповнилися виробами з націоналізованих колекцій, зокрема О. Гансена, якому вдалося зібрати близько 1000 творів КМФФ, серед яких були рідкісні зразки посуду, скульптури, сакрального начиння. Значна частина цієї колекції в 1922 р. потрапила до Київської картинної галереї, а вже звідти в 1938 р. 73 одиниці було повернуто до колишнього Музею старожитностей і мистецтв, що відомо за інвентарною книгою художньо-промислового відділу, оригінал якої зберігається в НХМУ. Зауважимо, що «межигірська колекція» О. Гансена була найбільшою в Україні серед уцілілих, а зі 100 виробів КМФФ, зібраних М. Грушевським, у його родичів лишилося тільки близько 30 (Кандаурова, 2017).

16 серпня 1924 р. музей дістав нову назву – Всеукраїнський історичний музей імені Т. Г. Шевченка. Тоді ж у зв'язку з реорганізацією М. Ф. Біляшівський став завідувачем художньо-промислового відділу. Готуючись до епохальної виставки межигірського фаянсу, музейники розгорнули активну пошукову роботу. Так, згідно з документами, 22 травня 1924 р. у гр. Гелевиського було закуплено бісквітну скульптуру «Д. Рубіні» (зараз у колекції НМУНДМ), а до середини січня 1925-го у гр. Бистрицького придбано або обмінено на інші предмети (а саме 11 тарілок і 3 блюда невідомої фабрики) кронштейн із собакою та бюст Гете (нині в колекції НМІУ). Від того ж власника надійшли миска, підставка і чайник взамін на картину художника Грузинського «Переслідування черкесами російських генералів» 1880 р. 30 вересня 1925 р. у колекціонера М. І. Три(і)фонова було придбано 100 предметів КМФФ для потреб культу. Насамперед, ікон, хрестів, лампад, писанок (Іванова, 2009, с. 38). 16 жовтня того ж року було виміняно одну вазу для фруктів цього ж виробництва.

Згодом низка речей, представлених в експозиції в 1925 р., стала набутком Національного музею історії України. Після смерті М. Біляшівського (1926) закупівлі виробів КМФФ були вже нечисленними. У 1930 р. три тарілки з друкованим сюжетним малюнком надійшли від професора П. В. Клименка, у 1934 р. три тарілки із зеленою поливою – з колекції П. Потоцького. Одна тарілка-сухарниця за 25 крб. була придбана 1938 р. в О. М. Мужаловської (Інвентарь Художественно-промышленного, б. г.). Межигірську вазу (биту), датовану червнем 1855 р., та ритон (без маркування) передали зі «старого київського косяку» (вочевидь, Олександрівського). Одна ваза для фруктів була закуплена за 25 крб. у пані Якимович. Сім підставок під ножі й виделки по ціні 3 крб. за кожну – у громадянки Глуховської, що мешкала в Києві за адресою вул. Леніна, 61, кв. 2.

Уже тоді, наприкінці 1930-х рр., у музейній документації почали фіксувати розміри предметів, робити їхній детальний опис. Атрибуція була можлива за написами на виробах (приміром, на дні тарілок: «Военного поселения полка Графа Аракчеева» або в центрі – «Вид Крещатика в Киеве», «Вид Грузина с восточной стороны от озера», «Часть сада в Грузине и развалины строений князя Меншикова»), розмірами, клеймами. Окремі твори з геральдичними композиціями містили також написи-девизи на кшталт «За верность, храбрость и неутомимые труды». Різнилися твори й за сюжетами розпису (байки), характером оздоблення (поліхромний малюнок у китайському стилі) тощо (Інвентарь Художественно-промышленного, б. г.).

Під час Другої світової війни частину колекції тодішнього Державного республіканського історичного музею (назва ВІМ ім. Т. Г. Шевченка у 1935–1943 рр.) вивезли до Уфи, інша частина була пограбована німцями, й тільки на початку 2000-х її вцілілі рештки стали повертатися на батьківщину.



За інвентарними книгами НМІУ та науково-обліковою картотекою верифікуються кілька джерел надходжень. Так, невдовзі по закінченні війни, 20 серпня 1945 р. у гр. Макарової було придбано за 150 крб. декоративну тарілку із зеленою поливою (марка «Київ», 1840»; К-251); 10 вересня у гр. Сінгалевич – довгасте блюдо 30×40 см, прикрашене темно-червоними «ситчиковими» квітками із зеленими пелюстками й тонкими вітами сірого кольору по білому полю (марка «Київ», 1852»; К-254); наступного року – тарілку-хлібницю білого кольору за 200 крб. (марка «Київ»; К-259).

З-поміж закуплених музеєм у населення великих предметів виділяються біла супова ваза (К-265), придбана 1948 р. за 150 крб. у гр. В. Е. Болховського (марка «Київ», 1847») і ваза форми канфар, викуплена у Є. Л. Зубоч за 200 крб. (К-271). Тоді ж гр. Чернілевський продав музеєві датовані 1817 р. лампаду та свічник, а гр. Білеч – вазочку випуску 1840 р. У наступному році в гр. І. О. Марченко закуплено горщик, вкритий біло-зеленою поливою (1849; К-918). У 1953 р. надійшов експонат з Одеського археологічного музею – біле блюдо з рельєфним декором, датоване 1858 р. – роком передачі КМФФ орендарям братам Барським (К-1086). Частина речей означеного підприємства, що надійшли до музею в передвоєнний і повоєнний час, була передана з бібліотеки Ново-Михайлівського палацу в Ленінграді.

1982 р. у Л. І. Пустовійт, удови київського художника Г. М. Пустовійта, за 50 крб. було придбано межигірську тарілку (D-21 см; К-2047) у зеленій поливі, подаровану, за свідченнями власника, М. С. Грушевським. Виріб, датований жовтнем 1855 р., має додаткову позначку в тісті у вигляді відтиску «19».

1992 р. із приватної колекції І. І. Фалтуса надійшла бісквітна скульптура «Інвалід» (1853; К-2635). Через три роки в колекціонера Я. А. Затуловського музей придбав декоративну тарілку із зображенням галантної сцени (1831; К-2724). У цей час закладаються основи для вивчення групи речей, виконаних в «етрусському», «готичному», «китайському» стилях, виробів із геральдичними мотивами, сервізів на замовлення («Аракчєєвського» тощо), видами Києва, Хрещатика, Грузіна, сюжетами байок (насамперед оздоблених друкованим малюнком), рельєфним декором, що дістав назву «гіпюрового», предметів сакрального призначення з ручним розписом, бісквітних скульптур.

Значну частину цих творів представлено на виставці «Традиція і стиль. До 220-річчя заснування Києво-Межигірської фаянсової фабрики», що відкрилася 20 листопада 2018 р. у залах Національного музею історії України. Нагадаємо, що зі 160 творів межигірського фаянсу, які зберігаються в НМІУ, 135 складає зібрання колишнього Всеукраїнського історичного музею імені Т. Г. Шевченка (Іванова, 2009, с. 42).

Зокрема, в експозиції можна побачити соусник з «Китайського сервізу», який випускався впродовж кількох десятиліть із середини 1830-х рр., коли автентичні зразки з Піднебесної були надіслані на КМФФ з Петербурга як взірці для опанування. У друкарській майстерні фабрики вже в 1833 р. значилися «китайські бордюри», а в одному зі звітів контори КМФФ за 1834 р. ішлося про предмети, розписані «під натуру різними кольорами на манір китайських за надісланим зразком з Каб. Й. І. В.» (Рис. 1).



**Рисунок 1.** Блюдо КМФФ від «Китайського сервізу». Зб. НМІУ. Середина – друга пол. 1830-х рр.

**Figure 1.** Dish from the Chinese Dish Set, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory. Collection of the National Museum of the History of Ukraine. Mid to the latter half of the 1830s.

Серед них, зокрема, були дві бульйонні чаші по 1 крб. 20 коп., вісім соусників по 1 крб. 80 коп., вісім соусників до двох приборів по 1 крб. 80 коп. і вісім підливочників № 2 по 50 коп., 24 тарілки по 22,5 коп. тощо. Весь сервіз коштував 255 крб. (Документи Конторы, 1834, спр. 834, арк. 4 зв.).

Вважається, що декор цих виробів адаптований під аналогі англійського виробництва, а не орієнтований на продукцію Майсена чи Дрездена, в якій відчувається інша культура сприйняття шинуазрі та власна традиція. У колекції НМІУ наявні мілкі та глибокі тарілки, глибокі блюда і соусник, а також підставка для супової вази, маркована 1839 р. Більшість цих речей ідентифікується з виробами середини – другої половини 1830-х рр., які повернулися в 1938 р. у Державний республіканський історичний музей з Київського державного музею російського мистецтва (перемовини про обмін предметами відповідно до профілів установ велися ще від 1925 р.). Серед них були й твори з ручним розписом – надзвичайно цінні порівняно з іншими, що залишились від спадку КМФФ.

У середині 1830-х рр. предмети «Китайського сервізу» замовлялися для Красносільського палацу під Петербургом, у тому числі у вигляді сервізів «для фрюштюку», цебто скорочених. Зокрема, два прибори для сніданку, замовлені в 1835 р., мали додатково вісім соусників № 3 по 1 крб. 80 коп. і дві чаші бульйонні по 1 крб. 20 коп.

Того ж року речі з «китайськими видами» виписували для московської виставки, де, крім сніданкового сервізу, було представлено 12 розписаних тарілок (по 25 коп.) (Документи Конторы, 1835, спр. 908, арк. 1зв.-25). Також для експонування замовили чайний прибор із прикрасами в готичному стилі вартістю 18 крб. (Документи Конторы, 1836, спр. 986, арк. 10). Імовірно, демонструвався зразок у рожевому декорюванні (один предмет від якого – цукорниця – зберігся в НМУНДМ), що виконувався саме в той період. Адже перед тим замовлявся варіант фарби «пурпур із золота», яким оздоблено литійники, відомі за зразками з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького.

Особливу цінність мають представлені на виставці в НМІУ предмети «Готичного сервізу» із бузково-блакитною поливою. «Першоджерело» цих виробів встановила Ольга Прокоф'єва, порівнявши їх з ілюстраціями із книги Робіна Емерсона «British Teapots & Tea Drinking», де відтворено чайники фірми «Neale & Co» та «Spode», випущені відповідно у 1778–1792-х рр. та близько 1790 р. Проте можна стверджувати, що межигірський аналог має соковитіше пластичне моделювання, витонченіші та більш викінчені елементи конструкції, довершеніше узгоджені пропорції. Завдяки цьому він не тільки краще «вписався» в тогочасні модні тенденції ринку високоякісного фаянсу, а й навіть перевершив британські прообрази.

Порівняно з ними чайники і кавники КМФФ у готичному стилі (принагідна подяка за фото предмета із власного зібрання київському колекціонеру Георгію Браїловському) мають зменшені пропорції резерву з рельєфною вагою, більшу кількість різних медальйонів, які не лише обрамляють верхню й нижню частини корпусу, а й складають додатковий ряд довкола вінець, що ніби мережаним комірцем притримує шатроподібну накривку із пензлевидним завершенням. Гарною є й форма домірної ручки, що нагадує традиційні для заводів волинської групи на чолі з Корцем «меандрові» ручки, похідні від доби класицизму, взоровані на типові для наших земель проавстрійські деталі тонкокерамічних виробів.

Більш вдалою здається і форма носика: в англійського чайника він стирчить, наче дуло кулемета, а в українського нагадує формою людську руку, дещо увігнуту на кінці. Загалом чайник КМФФ сприймається не як наслідування, а саме як зразок оновленого високого стилю королівського рівня. Кожна деталь у ньому гармонійна, довершена, водночас вибаглива та скромна. Можливо, саме тому скорочені форми цього сервізу на кшталт тет-а-тет (дежене) часто замовляли з Петербурга, особливо під час царювання Миколи I.

Судячи зі звітів фабрики, подібні вироби свого часу прикрашали монарші палаци в Петергофі (Бабигонський Бельведер, дачний «Сільський будиночок»), у Красному Селі під Петербургом, Палац для Веселощів у Бородіні під Москвою, куди регулярно відправляли поповнення втрачених форм для оновлення сервізних груп представницького порядку. Враховуючи, що «Сільський будиночок» був зведений саме в неоготичному стилі, можна припустити, що бузково-блакитний межигірський сервіз призначався передусім для цього палацу. (Для іншого палацу під Петербургом – Баболовського в Царському селі, на КМФФ ще 1824/1825 рр. було виготовлено окремий «Баболовський сервіз» з розписом в етрусському стилі, 5 предметів якого зберігаються в колекції Харківського історичного музею (Хасанова, 2011).

У зібранні НМІУ є кілька предметів з цього сервізу, які представлені в експозиції. Це кухлик для вершків (К-914), який був вивезений до Німеччини під час Другої світової війни, згодом повернутий у 1948 р., дві кавові філіжанки (Рис. 2) у вигляді горняток (К-911, К-1103) та сподка-блюдец до них (К-640). Відомо, що в «Готичному сервізі» були також схожі на піали глибокі блюда, цукорниця, поло-скальниця, кавник, з яких міг складатися сервіз для сніданку «тет-а-тет».



**Рисунок 2.** Горнятко і кухлик для вершків/молока КМФФ 1830-х рр. від «Готичного сервізу» зі збірки НМІУ, чайник в блакитній поливі з приватної зб. Г. Браїловського та його англійські прототипи-аналоги, зокрема, з «Neale & Co» та «Spode», випущені відповідно у 1778–1792-х рр. та біля 1790 р., а також невідомої англійської мануфактури (в білій поливі, із нерідною накривкою). (Фото, люб’язно надане О. Прокоф’євою, Лондон)

**Figure 2.** Cream and milk mug and pot, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory, the 1830s, Gothic Tea Set, Collection of the NMHU, a blue-glazed teapot from the private collection of H. Brailovskyi and its English versions, in particular by “Neale & Co” and “Spode”, released in the 1778–1792s and around 1790 respectively, as well as by an unknown English manufactory (in white watering, with a non-original cover). (Photo courtesy of O. Prokofieva, London)

Деякі предмети з набору вкривалися не бузково-блакитною, а бордово-рожевою іризуючою фарбою, характерною для експериментів, що проводив на початку – у середині 1830-х рр. майстер фабрики Леонтій Бегуновський. Можливо, саме цей ретельний і послідовний у своїй творчості митець, що займався одночасно і формотворенням, і розписом, мав відношення до розроблення даної форми. Одне з горнят цього типу заввишки 7 см із меандровою ручкою (К-1103) зі старих музейних фондів було розбито на багато шматків, але завдяки професійній роботі реставраторів НМІУ (Н. Ревенок та ін.) виробові повернуто експозиційний вигляд.

З-поміж інших предметів групи фаянсу НМІУ один – глечик, укритий жовтою поливою (К-1412), що має свою історію. Він належав бабусі гр. Гордієвської, яка навчалась у межигірському пансіоні. Онучка вирішила, що річ має художню цінність, привезла її в 1950-х рр. з Чернігова до Києва та запропонувала музеєві, який і придбав виріб за 15 крб. У цей же період в Антоніні Олександрівни Безсмертної, котра мешкала в Києві за адресою вул. Смирнова-Ласточкина, буд. 7, кв. 4, була куплена біла гірчичниця з накривкою, виготовлена у вересні 1857 р. (К-1486). У 1965 р. Катерина Іванівна Руденко подарувала музеєві зелену чайну пару 1843 р. виготовлення, що свого часу належала колекціонеріві з Ленінграда, доктору медичних наук, професору В. І. Засідателю (К-1582). У 1976 р. музейна колекція збагатилася зеленою тарілкою (1840; К-1794), подарованою мешканцем Варшави Станіславом Жилінським.

Кількома виробами представлені у збірці НМІУ підставки під ножі та виделки – так звані фашини для кувертів, у тому числі вкриті зеленою поливою малахітового відтінку (1830–1840-ті рр.; К-1579, 2 од.).

Важливим для сервірування столу предметом є і межигірська ваза для супу, або терін (К-525), що в ХІХ ст. належала родині Кушельових (Іванова, 2002, с. 150-158). Під вінцями та по нижньому краю накривки вона прикрашена орнаментальним фризом у вигляді виноградної лози із зеленим листям і темно-бузковими гронами. По боках виріб оздоблений гербом із написом-девизом «Єдиному предан». Флерон накривки вінчає шишка пінії (символ безсмертя) з легким пензлевим розписом темно-бузковою фарбою (Рис. 3), яка підкреслює архітектоніку посудини, цілком витриманої у класицистичних традиціях. Твір не маркований, хоча він добре кореспондує з типовими формами волинських теринів 1810–1820-х рр. Тож варто окреслити його датування першою третинною ХІХ ст.

Найімовірніше, замовником предмета міг бути граф Олександр Григорович Кушельов-Безбородько (1800–1855), котрому належить заслуга відкриття в 1820 р. ніжинської Гімназії вищих наук, перетвореної згодом на лицей, що за рівнем освіти не поступався університетам. Стосунки між О. Г. Кушельовим-Безбородьком та адміністрацією КМФФ підтверджуються листом від 1829 р. на бланку Міністерства народної освіти Харківського навчального округу, у якому граф як член правління гімназії та член головного правління училищ звертався з проханням надіслати чотири стопи петергофського паперу формату 9,5 з означенням ціни. Тобто тривалі зносини єднали правління КМФФ, що тримало кїв-





**Рисунок 3.** Терін КМФФ від фамільного сервізу Кушельових. Зб. НМІУ. Перша третина XIX ст.  
**Figure 3.** Terin from the family service of the Kushelov family, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory. Collection of NMHU. The first third of the 19<sup>th</sup> century

ський магазин імператорських виробів і ніжинських дворян роду Безбородьків, які мали пряме відношення до Санкт-Петербурга (Рапорты, 1829, спр. 494, арк. 13). Очевидно, приблизно в цей час і було замовлено означений терін.

Крім кушельовської вази для супу, найціннішими експонатами межигірського фаянсу в НМІУ є вироби з геральдичними мотивами родини Милорадовичів (прорізний кошук), а також група предметів столового сервізу Скоропадських-Марковичів. Щодо замовлення Милорадовичів (марка в тісті «1839»; К-521; герб на дзеркалі), то в архівах фабрики за 1839 р. даних немає. Натомість у справі від 31 липня 1840 року значиться замовник – дійсний статський радник Милорадович (Документи Императорской, 1840, спр. 1200, арк. 10). Виходячи з указаних регалій, ним був попечитель Чернігівської чоловічої гімназії Олександр Григорович Милорадович (1793–1868) (Іванова, 2002, с. 150-158). За своє замовлення він сплатив 28 крб. 57 коп. Можливо, білизна для фамільного посуду була взята готова, обпалена в першому випалі, і її залишалося тільки декорувати.

Низка предметів столового сервізу з двома гербовими медальйонами належали подружжю Скоропадських-Марковичів. Це чотири овальні блюда розміром 47 × 35 см з відтиском клейма в тісті «генварь, 1844» (К-632, К-633, К-634, К-635), передані зі старих музейних фондів, цебто з колекції Музею старожитностей і мистецтв. О. Іванова відшукала серед документів ЦДІАК у м. Києві свідчення, що в лютому 1844 р. були здійснені розрахунки за повний столовий сервіз на 342 предмети загальною вартістю 123 крб. 16 коп. для поміщиці Скоропадської. Ще одна виплата – у 25 крб. – зафіксована 8 травня. Усього блюд налічувалося 48 (Іванова, 2002, с. 150-158).

На момент замовлення поручик Михайло Якович Скоропадський (1764–1810) давно помер. Однак ще могла бути живою його дружина Пульхерія Іванівна Маркович (бл. 1775 – після 1816, за іншими даними після 1836 року). Марковичі мали родинний зв'язок з Баратинськими, Волконськими, Безбородьками, Милорадовичами, Розумовськими, були представниками українського дворянства з гетьманським корінням. Часто речі з мар'яжними гербами замовлялися навіть через багато років після весілля (здебільшого вдовами) і могли повторювати раніше виготовлені предмети з геральдичною символікою, що нагадували про славетні сторінки родоводу. У зв'язку із цим можна навіть припустити, що замовником була невістка Пульхерії Іванівни – Єлизавета Петрівна Скоропадська (у дівочтві Тарновська), а метою – спомин про своїх знаменитих родичів.

Ліва частина герба із сервізу КМФФ належала Скоропадським. На ній зображено три стріли вістрям донизу, дві бічні з яких перехрещені, а центральна пряма. У правому медальйоні – герб Марковичів: на перехресті плодючої гілки та срібної шпаги розташовано серце, над яким ширяє голуб (Рис. 4).

З-поміж фамільних замовлень середини 1810-х рр. згадаймо також сервіз для графа М. І. Платова (1753–1818), предмети з якого зберігаються в колекції НМУНДМ. До кола «адресних речей» можна приєднати й тарілки КМФФ із зображенням села Грузино Новгородської губернії, що належало графові О. А. Аракчєєву (1769–1834). Це місце було увічнене кріпосним архітектором І. С. Семеновим у серії літографій, які впродовж 1820-х рр. тиражувалися на тонкій кераміці одразу трьома заводами. Так, у 1825 р. їх використали для друку на виробі Імператорського фарфорового заводу в Санкт-Петербурзі; у 1827 р. повторили на виробі Юсуповського заводу в Архангельському, наприкінці 1820-х рр. відтворили в Межигір'ї. На останньому із зазначених підприємств малюнки для друку,





**Рисунок 4.** Блюдо КМФФ від групи предметів столового сервізу Скоропадських-Марковичів.  
Зб. НМІУ. Січень 1844 р.

**Figure 4.** Dish from a group of tableware set of Skoropadski-Markovychi, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory.  
Collection of NMHU. January 1844

ймовірно, виконав гравер Д. І. Степанов, автор ряду композицій з видами Києва (Володимирської гірки, Золотих воріт тощо) та Межигір'я.

Окрему групу фабричних виробів з колекції НМІУ становлять різноманітні лотки та кошики на кшталт форми для бламанже (К-512; марка «Київ, 23» і К-511; марка «Київ, 29») (Рис. 5), форми для кисломолочного сиру, компот'єри, сухарниці, декоративні вази, з-поміж яких вирізнялися ритони (роги достатку; К-660) зі складним пластичним декором. Найчастіше такі предмети декорувалися протомами (частинами тіла) левів, баранів, кіз, лебедів, змії або цілими скульптурами сфінксів, грифонів, химер.



**Рисунок 5.** Форма для бламанже КМФФ велика.  
Зб. НМІУ. 1820-ті рр.

**Figure 5.** Big blancmange form, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory. Collection of NMHU. The 1820s.

В експозиції представлено й окремі речі від знаменитого «Гіпюрового сервізу» з колекції НМІУ – накривку від супниці (К-506) та дві чашки для крему з високо піднятою ручкою випуску 1837 р. (К-913, К-913) (Рис. 6). Крім того, у музеї є накривка (К-506) від великого теріну, що зберігається в НМУНДМ (ФС-177), де наявний також терін для других страв із накривкою (ФС-217), що міг входити і до сніданкових наборів (як ваза для гарніру, десерту, вівсяної або манної каші тощо). Художньою особливістю всіх цих речей є дрібно промодельований, різьблений вручну декор у вигляді квітів і листя, що нагадує мереживо з опуклим візерунковим малюнком.

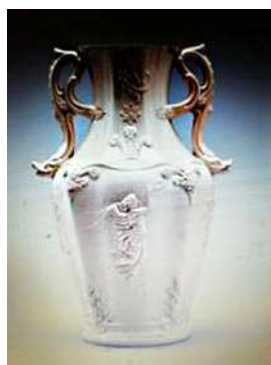
До речі, Харківський історичний музей ім. М. Ф. Сумцова володіє десятьма предметами від «Гіпюрового сервізу» на 40 персон, виконаного 1832 р. у блакитно-бужковій гамі на замовлення імператриці Олександри Федорівни за англійськими зразками. У його колекції – п'ять глибоких, дві мілкі тарілки, дві чашки та одне блюдце (Хасанова, 2011).

Звертає на себе увагу і букетера (ваза для квітів) білого кольору з п'ятьма чарунками, що завершуються вгорі рельєфним пояском із трьома ярусами зубчастого листа. По нижньому краю виріб має дрібний пластичний декор, що нагадує половинки листя, які ніби ростуть угору понад низкою намиста із круглих бусин (К-654).

Щодо стилістичних витоків багатьох речей межигірського асортименту, то нерідко їх знаходять у модному в XIX ст. англійському посуді. Втім, невірно було б вважати українські вироби лише «репліками» британських оригіналів, адже майстри КМФФ намагалися не тільки якомога ближче влучити «в ноти», але й «переграти» першовзірці, ніби це була мистецька гра в пінг-понг. Інколи «змагання» йшло і з іншими російськими заводами. Наприклад, фаянсова ваза із зображенням геральдичного знаку наслідного принца Великобританії, виготовлена в 1830-х рр. на заводі С. Я. Поскочина в с. Морьє Санкт-Петербурзької губернії (Тарлыгина, 2016) (зібрання Державного історичного музею, Москва), кореспондує з «реплікою» КМФФ, також виконаною у фаянсі, близькому до молочного (Рис. 7).



**Рисунок 6.** Чашка КМФФ від «Гіпнорового сервізу». Зб. НМІУ. 1837 р.  
**Figure 6.** Mug. Guipure Set. Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory. Collection of NMHU. The 1837s.



**Рисунок 7.** «Бланжева» ваза із «китовими» ручками у вигляді дельфінчиків КМФФ (бл. 1833 р.) зі зб. НМІУ, подібна до російського виробу 1830-х рр. фабрики із заводу С. Я. Поскочина в с. Морье Санкт-Петербурзької губернії, й англійський прототип з Веджвуда, виготовлений близько 1810-х рр. з «дельфіною» ручкою  
**Figure 7.** “Blange” vase with “whale” handles in the form of dolphins, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory (circa 1833), from the NMHU’s collection, similar to the Russian product of the 1830s of the S. Ya. Poskochyn’s factory from the village Morye of the St. Petersburg province, and an English version from Wedgwood, made around the 1810s with a “dolphin” handle

В архівах фабрики за 1833 р. фігурують вази з так званими китовими ручками (Отчёты, 1833, спр. 815, арк. 42 зв.-53). У цьому зв’язку варто порівняти вазу з дельфінчиками на ручках з колекції НМІУ (марка «Київ», 1850»; К-510) з аналогом, виготовленим у Росії. Український виріб позначається більш збалансованими пропорціями, видовженішим силуетом, складнішим за пластичним моделюванням рисунком вінець із вирізними й вигнутими назовні елементами, які імітували «виріз декольте», модним «бланжевим» (тілесним) однорідним кольором.

Також на виставці в НМІУ представлений великий кухоль (можливо, пивний) у блакитній поливі з рельєфним декором (К-915), що апелює до англійських зразків заводів Джозайї Веджвуда та його наслідувача Джона Тернера (Рис. 8).

Гарний приклад якісного чайно-кавового посуду – повернутий з Німеччини в 1948 р. кавник (марка «Київ», 13»; К-517), декорований ручним розписом люстром рожево-вишневого кольору (накривка при реставрації доповнювалася новим наверхшам). Він оздоблений пластично промодельованою ручкою, ніби сплетеною з двох частин, що в місці кріплення до корпусу завершується зооморфним елементом. Носик при цьому виконано у формі шиї з головою грифона. Предмет декорований орнаментом з пальметами в класицистичній традиції. Завширшки виріб має збільшений об’єм, що було характерним для форм моккових кавників волинсько-австрійської традиції.

Манера виконання кавника та особливості його форми свідчать про генезу, пов’язану, найімовірніше, з корецькими напрацюваннями майстрів Г. Новицького, П. Турчановського та І. Самбірського, які переїхали до Межигір’я на початку ХІХ ст. Але мотиви тваринного світу в носиках і ручках, деяка диспропорційність об’ємів свідчать про часи бідермайера (1810–1840 рр.) та еkleктики, яка доволі виразно проявилася у стаффордширських виробках (варто порівняти з чайником із зображенням геральдичного знаку наслідного принца Великобританії, виконаним у 1810-х рр. на заводі Дж. Веджвуда).



**Рисунок 8.** Великий кухоль КМФФ з рельєфним декором, вкритий блакитною поливою, що апелює до англійських зразків заводів Джозайї Веджвуда та його наслідувача Джона Тернера. Зб. НМІУ. Бл. 1830-х – 1840-х рр.

**Figure 8.** A large mug with embossed decor, covered with blue coating that appeals to the English samples of the Josiah Wedgwood's factory and his successor John Turner, Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory. Collection of the NMHU. Approx. The 1830s – 1840s.

Крім чайника, антикізований декор притаманний межигірській тарілці з ручним розписом, виготовленій у березні 1831 р. (К-639). На її дзеркалі зображено жінку у хітоні, котра стоїть поруч із жертovníком у вигляді частини колони.

Є в колекції НМІУ вироби, що з'явилися в пізній період діяльності фабрики. Зокрема, до доби орендарів (М. Говорова) належить, як засвідчує клеймо, фаянсова тарілка (К-262) із зображенням квітів і метелика.

Хоча архіви цього періоду не збереглися, відомо, що в 1850–1860-х рр. було продовжено випуск серії декоративних тарілок з портретами Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, О. Барятинського та інших видатних особистостей, розпочатої у 1840-х рр. з портретної тарілки Дж. Гарібальді (відомі клеймлені зразки 1841 р.). Щонайменше одна з них, з образом Кобзаря, могла бути виконана з огляду на відомий портрет Т. Шевченка, створений не раніше квітня 1858 р. (експонат з Національного музею Тараса Шевченка; ДМ-52) в період Барських. Її також можна побачити на виставці, присвяченій 220-річчю заснування фабрики в Межигір'ї, вироби якої є окрасою музейних колекцій України.

### Висновки

Отже, розглянувши предмети Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції Національного музею історії України, вдалося охарактеризувати цю збірку щодо її не лише історичних, а й художніх якостей. На прикладі артефактів цієї збірки розрізнено предмети окремих сервізів. Зокрема, за способом формотворення та декорування виділяються вироби з «Китайського сервізу», що випускався на підприємстві з 1830-х рр., «Гіпюрового сервізу», розробленого у Межигір'ї близько 1830 р., «Готичного сервізу», що також датується періодом від 1830-х рр. За першоджерелами та консультаціями з провідними фахівцями запропоновано гіпотези щодо походження окремих різновидів геральдичних мотивів на продукції означеного виробництва, унаочнено кращі артефакти з колекції НМІУ, що мають аналоги в англійському та російському фаянсі.

Перспективи подальших досліджень пов'язуються з порівнянням окремих предметів збірки НМІУ з іншими колекціями державних і приватних збірок України та створенням «мистецького календаря» КМФФ.

### Список використаних джерел

- Документи Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики к счёту о фаянсовых изделиях по иногородней продаже. (1836). (Ф. 581, оп. 1, спр. 986, арк. 10). Центральный державный историчный архив Украины, Київ.
- Документи Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики на записку в приход задаточных сумм. (1840). (Ф. 581, оп. 1, спр. 1200, арк. 10). Центральный державный историчный архив Украины, Київ.
- Документи Конторы Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики о фаянсовых вещах, обработанных в печатной мастерской. (1834). (Ф. 581, оп. 1, спр. 834, арк. 4 зв.). Центральный державный историчный архив Украины, Київ.

- Документы Конторы Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики о фаянсовых вещах, обработанных в печатной мастерской. (1835). (Ф. 581, оп. 1, спр. 908, арк. 1 зв. 25 зв). Центральный державный исторический архив Украины, Київ.
- Инвентарь Художественно-промышленного отдела Киевского музея древностей и искусств. (б. г.). Державний архівний фонд Національного художнього музею України, Київ.
- Иванова, О. (2002). Замовники і замовлення Києво-Межигірської фаянсової фабрики: (з колекції Національного музею історії України). *Київська старовина*, 4, 150-158.
- Иванова, О. (2009). До історії формування колекції виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики (до 140-річчя з дня народження М. Ф. Біляшівського). *Другі читання пам'яті М. Ф. Біляшівського*, Матеріали наукової конференції (с. 38-42). Київ: Артліт.
- Кандаурова, Г. (2017). Межигірський фаянс з колекції родини Грушевських. Взято з [http://vuam.org.ua/uk/802:Межигірський\\_фаянс\\_з\\_колекції\\_родини\\_Грушевських](http://vuam.org.ua/uk/802:Межигірський_фаянс_з_колекції_родини_Грушевських).
- Отчёт Киевского художественно-промышленного музея имени Государя Императора Николая Александровича за 1910 год.* (1910). (с. 7-9). Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела.
- Отчёт Киевского художественно-промышленного музея имени Государя Императора Николая Александровича за 1911 год.* (1911). (с. 9-11). Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела.
- Отчёт Киевского художественно-промышленного музея имени Государя Императора Николая Александровича за 1912 год.* (1912). (с. 8). Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела.
- Отчёт Киевского художественно-промышленного музея имени Государя Императора Николая Александровича за 1913 год.* (1913). (с. 6). Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела.
- Отчёт Киевского художественно-промышленного музея имени Государя Императора Николая Александровича за 1914 год.* (1914). (с. 5). Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела.
- Отчёт Киевского художественно-промышленного музея имени Государя Императора Николая Александровича за 1916 год.* (1916). (с. 1-3). Киев: Типография 1-й Киевской артели печатного дела.
- Отчёты по оборотам Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики. (1833). (Ф. 581, оп. 1, спр. 815, арк. 42. зв. 53). Центральный державный исторический архив Украины, Київ.
- Рапорты мастеровых о перемещении по должности, об увеличении жалованья; рапорты члена Конторы по хозяйственной части об отпуске материалов для нужд фабрики; свидетельства мастеровых и фабричных крестьян. (1829). (Ф. 581, оп. 1, спр. 494. арк. 13). Центральный державный исторический архив Украины, Київ.
- Тарлыгина, Д. (2016). Английский фаянс в России в XVIII–XIX веках. *Третьяковская галерея*, 2 (51). Взято из: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/angliiskii-fayans-v-rossii-v-xviii-xix-vekakh>.
- Хасанова, О.І. (2011). Різновиди предметів з кераміки та скла в колекції ХІМ та їх використання в експозиції. В *XVII Сумцовські читання*, Матеріали наукової конференції (с. 211-221). Харків: Майдан.

## References

- Dokumenty Imperatorskoi Киево-Mezhigorskoi faiansovoi fabрики k schetu o faiansovykh izdeliakh po inogorodnei prodazhe. [Documents of the Imperial Kyiv-Mezhyhiria faience factory to the account on earthenware products for nonresident sale]. (1836). (Fund 581, inventory 1, file 986, leaf 10). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Dokumenty Imperatorskoi Киево-Mezhigorskoi faiansovoi fabрики na zapisku v prikход zadatochnykh summ. [Documents of the Imperial Kyiv-Mezhyhiria faience factory on a note to the income of the deposit amount]. (1840). (Fund 581, inventory 1, file 1200, leaf 10). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Dokumenty Kontory Imperatorskoi Киево-Mezhigorskoi faiansovoi fabрики o faiansovykh veshchakh, obrabotannykh v pechatnoi masterskoi. [Documents of the Office of the Imperial Kyiv-Mezhyhiria faience factory on faience things processed in a printing workshop]. (1834). (Fund 581, inventory 1, file 834, overleaf 4). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Dokumenty Kontory Imperatorskoi Киево-Mezhigorskoi faiansovoi fabрики o faiansovykh veshchakh, obrabotannykh v pechatnoi masterskoi. [Documents of the Office of the Imperial Kyiv-Mezhyhiria faience factory on faience things processed in a printing workshop]. (1835). (Fund 581, inventory 1, file 908, overleaf 1-25). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Inventar Khudozhestvenno-promyshlennogo otdela Kievskogo muzeia drevnostei i iskusstv [Inventory of the Art and Industrial Department of the Kyiv Museum of Antiquities and Arts]. (n. d.). State Archival Fund of the National Art Museum of Ukraine, Kyiv [in Russian].



- Ivanova, O. (2002). Zamovnyky i zamovlennia Kyievo-Mezhyhirskoi faiansovoi fabryky: (z koleksii Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy) [Customers and Orders of Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory: (from the collection of the National Museum of Ukrainian History)]. *Kyivska starovyna*, 4, 150-158 [in Ukrainian].
- Ivanova, O. (2009). Do istorii formuvannia koleksii vyrobiv Kyievo-Mezhyhirskoi faiansovoi fabryky (do 140-ricchia z dnia narodzhennia M. F. Biliashivskoho) [On the history of the formation of the collection of products of Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory (to the 140th anniversary of M. F. Biliashivskyi's birth)]. In *Druhi chytannia pam'iaty M. F. Biliashivskoho, materialy naukovoï konferentsii [2nd Readings in Memory of M.F. Biliashivskyi]*, Proceedings of the Scientific Conference (pp. 38-42). Kyiv: Artlit [in Ukrainian].
- Kandaurova, H. (2017). Mezhyhirskiy faians z koleksii rodyny Hrushevskykh [The Mezhyhirsky faience from the Grushevsky family collection]. Retrieved from [http://vuam.org.ua/uk/802:Mezhyhirskiy\\_faians\\_z\\_koleksii\\_rodyny\\_Hrushevskykh](http://vuam.org.ua/uk/802:Mezhyhirskiy_faians_z_koleksii_rodyny_Hrushevskykh) [in Ukrainian].
- Khasanova, O.I. (2011). Riznovydy predmetiv z keramiky ta skla v koleksii KhIM ta yikh vykorystannia v ekspozytsii [Varieties of ceramics and glass items in the HIM collection and their use in exposure]. In *XVIII Sumtsovskii chytannia, materialy naukovoï konferentsii [XVIII<sup>th</sup> Sumtsov Readings]*, Proceedings of the Scientific Conference (pp. 211-221). Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Otchet Kievskogo khudozhestvenno-promyshlennogo muzeia imeni Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha za 1910 god [Report of the Kyiv Art and Industry Museum named after the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich for 1910]*. (1910). (pp. 7-9). Kyiv: Tipografiia 1-i Kievskoi arteli pechatnogo dela [in Russian].
- Otchet Kievskogo khudozhestvenno-promyshlennogo muzeia imeni Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha za 1911 god [Report of the Kyiv Art and Industry Museum named after the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich for 1911]*. (1911). (pp. 9-11). Kyiv: Tipografiia 1-i Kievskoi arteli pechatnogo dela [in Russian].
- Otchet Kievskogo khudozhestvenno-promyshlennogo muzeia imeni Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha za 1912 god [Report of the Kyiv Art and Industry Museum named after the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich for 1912]*. (1912). (p. 8). Kyiv: Tipografiia 1-i Kievskoi arteli pechatnogo dela [in Russian].
- Otchet Kievskogo khudozhestvenno-promyshlennogo muzeia imeni Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha za 1913 god [Report of the Kyiv Art and Industry Museum named after the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich for 1913]*. (1913). (p. 6). Kyiv: Tipografiia 1-i Kievskoi arteli pechatnogo dela [in Russian].
- Otchet Kievskogo khudozhestvenno-promyshlennogo muzeia imeni Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha za 1914 god [Report of the Kyiv Art and Industry Museum named after the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich for 1914]*. (1910). (p. 5). Kyiv: Tipografiia 1-i Kievskoi arteli pechatnogo dela [in Russian].
- Otchet Kievskogo khudozhestvenno-promyshlennogo muzeia imeni Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha za 1916 god [Report of the Kyiv Art and Industry Museum named after the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich for 1916]*. (1916). (pp. 1-3). Kyiv: Tipografiia 1-i Kievskoi arteli pechatnogo dela [in Russian].
- Otchety po oborotam Imperatorskoi Kievo-Mezhygorskoï faiansovoi fabryki. [Reports on the turnover of the Imperial Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory]. (1833). (Fund 581, inventory 1, file 815, leaf 42, overleaf 53). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Raporty masterovykh o peremeshchenii po dolzhnosti, ob uvelichenii zhalovania; raporty chlena Kontory po khoziaistvennoi chasti ob otpuske materialov dlia nuzhd fabryki; svidetelstva masterovykh i fabrichnykh krestian. [Reports of craftsmen on virtue of the position, on increasing salaries; reports of a member of the Economic Office about the release of materials for the needs of the factory; evidence of craftsmen and factory peasants]. (1829). (Fund 581, inventory 1, file 494, leaf 13). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Tarlygina, D. (2016). Angliiskii faians v Rossii v XVIII–XIX vekakh [English faience in Russia in the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries]. *Tretiakovskaia galereia*, 2 (51). Retrieved from <https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/angliiskii-fayans-v-rossii-v-xviii-xix-vekakh> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 09.09.2019

**ИЗЫСКАННЫЙ МЕЖИГОРСКИЙ  
ФАЯНС ИЗ КОЛЛЕКЦИИ  
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ  
ИСТОРИИ УКРАИНЫ**

Школьная Ольга Владимировна  
*Доктор искусствоведения, профессор,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко,  
Киев, Украина*

Цель работы – исследовать одну из наиболее значимых и ценных коллекций межигорского фаянса в Украине из фондов Национального музея истории Украины. Методология исследования базируется на совокупности принципов научной достоверности и всесторонности, историческом, культурологическом и искусствоведческом подходах, а также на ряде методов исследования: аксиологический использован для выявления значимости, ценности отдельных экспонатов НМИУ, герменевтический – для интерпретации художественных качеств артефактов, кросс-культурный – для постижения связей конкретных произведений с определенными личностями, компаративный – для сравнения памятников с музейными предметами других коллекций, искусствоведческий – для проведения искусствоведческого анализа изделий КМФФ из собрания НМИУ. Научная новизна исследования заключается в выявлении источников поступления, специфики комплектования обозначенной группы изделий в упомянутом учреждении по архивным источникам, постижении их ценности по сравнению с подобными группами предметов в крупнейших отечественных музейных собраниях, а также проведении аналогий с продукцией других тонкокерамических производств Европы 1800–1870-х гг. XIX в. Выводы. Произведения Киево-Межигорской фаянсовой фабрики из коллекции Национального музея истории Украины имеют особую ценность в контексте изучения истории формообразования и декорирования изделий украинских национальных брендов «белого золота». Благодаря осуществлению компаративных исследований удалось провести параллели между значимыми с исторической и художественной точек зрения экспонатами из продукции КММФ и известными иностранными, прежде всего английскими и российскими торговыми марками фаянса XIX в. Наглядно представлены разновидности наиболее ценных художественных наработок предприятия в области декора, уточнена их датировка согласно материалам о деятельности фабрики из Центрального государственного исторического архива Украины в Киеве.

*Ключевые слова:* произведения Киево-Межигорской фаянсовой фабрики; Национальный музей истории Украины; XIX в.; форма; декор

**EXQUISITE MEZHYHIRIA FAIENCE  
FROM THE COLLECTION  
OF THE NATIONAL MUSEUM  
OF THE HISTORY OF UKRAINE**

Olha Shkolna  
*Doctor of Art History, Senior Researcher,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to explore one of the most significant and valuable collections of Mezhyhiria's faience in Ukraine from the collection of the National Museum of the History of Ukraine (NMHU). The research methodology is based on the paradigm of scientific certainty and comprehensiveness, historical, cultural and artistic approaches, as well as on a number of research methods. In particular, axiological method has been used to identify the significance and value of some exhibits of the NMHU; hermeneutic method has been used to interpret the artistic qualities of artefacts; cross-cultural – to comprehend the relationship of specific works with certain personalities; comparative – to compare monuments with museum's items from other collections; art history approach has been used to conduct art analysis of Kyiv-Mezhyhiria faience factory's products from the collection of the NMHU. The scientific novelty of the study is to identify the sources of revenue, the specifics of completing the designated group of products in the mentioned factory according to archival sources, comprehend their value in comparison with similar groups of objects in the largest Ukrainian museum's collections, and also to draw analogies with the products of other fine-ceramic manufactures in Europe in the 1800s–1870s of the 19<sup>th</sup> century. Conclusions. The works of the Kyiv-Mezhyhiria faience factory from the collection of the National Museum of the History of Ukraine are of particular value in the context of studying the history of shaping and decorating products of Ukrainian national brands of “white gold”. Through the implementation of comparative studies, it has been able to draw parallels between historically and art significant exhibits by the Kyiv-Mezhyhiria faience factory and well known foreign, primarily by English and Russian trademarks of the faience of the 19<sup>th</sup> century. Thus, the varieties of the most valuable artistic achievements of the enterprise in the field of decor were visualised, its dating was clarified according to materials on the activities of the factory from the Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv.

*Keywords:* works of the Kyiv-Mezhyhiria faience factory; National Museum of the History of Ukraine; 19<sup>th</sup> century; shape; decor

Наукове видання  
Scientific publication

# ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

## BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

*Збірник наукових праць*  
*Collection of Scientific Papers*

Випуск  
Issue

# 41

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue  
Юрій Горбань / Yurii Horban

Літературний редактор / Literary editor  
Антоніна Гурбанська / Antonina Hurbanska

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor  
Вероніка Степко, Олена Вапельник / Veronika Stepko, Olena Vapelnyk

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor  
Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych

Дизайн обкладинки / Cover design  
Юлія Єцкало / Yuliia Yetskalo

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout  
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko

Підписано до друку: 27.12.2019. Формат 60x84/8  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 30,92. Обл.-вид. арк. 27,42.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 4018

Видавничий центр КНУКіМ  
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців,  
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції  
серія ДК № 4776 від 09.10.2014