

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

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

ВИПУСК

47

ISSUE

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Collection of Scientific Papers

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUKіM Publishing
2022

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 № 7 від 05.12.2022 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 Адамоне – д-р хабілітований, проф., Університет Миколаша 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); **Мартина 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); **Єва Долінська** – д-р пед. наук, Католицький університет в Ружомберку (Словаччина); **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); **Аліна Підлипська** – д-р 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 Розвадовські** – 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 Фадєєва** – 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).

Голова редакційної ради

Михайло Поплавський – д-р пед. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Члени редакційної ради

Ольга Бенч – д-р мистецтвознавства, проф., Київська академія мистецтв (Україна); **Надія Брояко** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Рада Михайлова** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет технологій та дизайну (Україна).

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

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 24360-14200 ПР від 03.03.2020 р.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 02.07.2020 року № 886 за спеціальностями: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 024 «Хореографія», 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво».

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, 2022
© Автори статей, 2022

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

Collection of Scientific Papers

The collection of scientific 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. 7 dated 05.12.2022)*

Editor-in-Chief

Oleksandr Bezrucho – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv University of Culture (Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief

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

Executive Editor

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

Editorial board members

Ruta Adamoniene – Doctor habil, Professor, Mykolas Romeris University (Lithuania); **Stela Kostadinova Angova** – Assoc. Prof., Dr., University of National and World Economy (Bulgaria); **Nataliia Barna** – DSc in Philosophy, Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Martina Blašková** – DSc in 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); **Eva Dolinska** – Doctor of Education, Catholic University in Ruzomberok (Slovak Republic); **Violetta Dutchak** – DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Kateryna Fadieieva** – DSc in Art Studies, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Kristovao** – DSc in 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** – DSc in Art Studies, Professor, Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav (Ukraine); **Alina Pidlypska** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – DSc in Education, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Piotr Rozvadovski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, President of Wsztechnica 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** – DSc in Art Studies, Senior Research Associate, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – DSc in 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); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

Chief of Editorial Council

Mykhailo Poplavskiy – DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Members of Editorial Council

Olga Bench – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv Academy of Arts (Ukraine); **Nadiia Broiako** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Rada Mykhailova** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine).

The Collection of Research Papers “Bulletin of KNUKiM. Series in Arts” is indexed in DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernaadsky National Library of Ukraine, and Ukrainian Research and Academic Network (URAN).

The Ministry of Justice of Ukraine issued the Certificate on the State Registration of the Printed Mass Media series KV No. 24360-14200 PR of 03.03.2020.

The Journal is included in the category “B” of the List of scientific professional editions of Ukraine in the programme subject areas 021 “Audiovisual Arts and Production”, 022 “Design”, 024 “Choreography”, 025 “Music”, 026 “Performing Arts” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 02 July 2020 № 886.

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. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

Editorial board address

Scientific Library, 36 Ye. Konovaltsia St., Off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine

Publisher

KNUKiM Publishing Centre, 14 Chyhorina St., 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, 2022
© Authors, 2022

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Марія Дяків, Олена Дяків</i>	Сакральні мотиви творчості Мирослава Ясінського	8
<i>Юлія Романенкова</i>	Перли-парагони в Західноєвропейському ювелірному мистецтві XVI–XIX ст.	15
<i>Вікторія Чебан</i>	Видатні представники модерних напрямів в українському мистецтві	21

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Євгенія Морєва, Андрій Маслов-Лисичкін</i>	Зародження комедії нового типу у фільмах Чарлі Чапліна	26
<i>Ігор Печеранський, Юлія Шевчук</i>	«Платформінг» як інструмент трансформації аудіовізуальних індустрій в епоху діджиталізації: перспективи та ризики	33

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Анатолій Іваницький</i>	Риси епохи неоліту в музичному фольклорі	42
<i>Зоряна Ластовецька-Соланська</i>	Творчість композитора Миколи Ластовецького в контексті музичного життя міста Дрогобича	52
<i>Леся Микуланинець</i>	Творчий життєпис Віктора Теличка: наратив музичної культури Закарпаття кінця XX–XXI століть	61
<i>Тетяна Молчанова</i>	Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України	67
<i>Юлія Симеонова</i>	Вокально-хоровий аналіз обробки української народної пісні та хорової мініатюри в контексті написання анотації на хоровий твір	74
<i>Валентина Сінельнікова, Іван Сінельніков</i>	Опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі	80
<i>Олена Скопцова, Наталія Ковмір, Олена Семенова</i>	Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale»	88
<i>Оляна-Квітослава Созанська</i>	Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції	94
<i>Вікторія Цюпак Карабулут</i>	Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми	102

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Ліляна Белименко</i>	Дитячі мюзикли на сцені сучасних музичних та музично-драматичних театрів України	110
-------------------------	--	-----

<i>Тетяна Бойко</i>	Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру	117
<i>Марина Гринишина</i>	«Виразний танець» як форма апробації антитеатральної програми цюрихського дадаїзму	125
ДИЗАЙН		
<i>Катерина Гамалія, Андрій Будник</i>	Реінтерпретація феномена Енді Воргола в плакатній діяльності молодих українських дизайнерів	132
<i>Олена Діденко</i>	Естетика й прагматика дизайну візуального образу в трейлерах українських кінострічок	139
<i>Олена Костюченко</i>	Симбіоз візуальної та ольфакторної перцепції в основі парфумерного дизайну (на прикладі парфумерного Дому Guerlain)	148
<i>Валерія Кузнєцова</i>	Арт-об'єкт як специфічна художня форма в сучасній українській моді	163
<i>Юрій Легенький</i>	Національний образ моди як ідеал	171
<i>Наталія Литвиненко, Марина Вороніна, Ольга Лавренюк</i>	Вторинне використання матеріалів у дизайні одягу	177
<i>Вікторія Олійник</i>	Інфографіка як елемент дизайну художньої книги: візуально-семантична роль, особливості верстки	186
<i>Наталя Пшінка</i>	Художня інтерпретація грецького епосу ілюстратора й дизайнера Миколи Пшінки	193
<i>Тетяна Шрамко</i>	Семіотичний аналіз образу Змія в контексті ідентичності рекламних брендів	205

CONTENTS

ARTS THEORY AND HISTORY

<i>Mariia Diakiv, Olena Diakiv</i>	Sacred Motifs of Myroslav Yasynskyi’s Creative Work	8
<i>Yuliia Romanenkova</i>	Paragon Pearls in the Western European Jewellery Art of the 16 th –19 th Centuries	15
<i>Viktoriia Cheban</i>	Outstanding Representatives of Modern Movements in Ukrainian Art	21

AUDIOVISUAL ARTS

<i>Eugeniya Moreva, Andrii Maslov-Lysychkin</i>	The Birth of a New Type of Comedy in Charlie Chaplin’s Films	26
<i>Ihor Pecheranskyi, Yuliia Shevchuk</i>	“Platforming” as a Tool for the Transformation of Audiovisual Industries in the Era of Digitalisation: Prospects and Risks	33

MUSIC

<i>Anatolii Ivanytskyi</i>	Features of the Neolithic Era in Folk Music	42
<i>Zoriana Lastovetska-Solanska</i>	The Work of the Composer Mykola Lastovetskyi in the Context of the Musical Life of the City of Drohobych	52
<i>Lesia Mykulanynets</i>	The Artistic Biography of Victor Telychko: the Narrative of Zakarpattia’s Music Culture of the Late 20 th – 21 st Centuries	61
<i>Tetiana Molchanova</i>	The Model of Concertmaster Training in Music Institutions of Professional Higher Education of Ukraine	67
<i>Yuliia Symeonova</i>	Vocal and Choral Analysis of the Arrangement of Ukrainian Folk Songs and Choral Miniatures in the Context of Writing an Annotation for a Choral Work	74
<i>Valentyna Sinelnikova, Ivan Sinelnikov</i>	Mastering the Folk Music Tradition in the Student Folklore Group	80
<i>Olena Skoptsova, Nataliia Kovmir, Olena Semenova</i>	Features of Volodymyr Zubytskyi’s Choral Work on the Example of “Concerto Strumentale”	88
<i>Oliana-Kvitoslava Sozanska</i>	Anatolii Matsiaka’s Life and Work as a Phenomenon of the Ukrainian Bandura Tradition	94
<i>Viktoriia Tsiupak Karabulut</i>	Vitalii Kyreiko’s Chamber and Vocal Heritage of the 2000s: World View Paradigms	102

PERFORMING ARTS

<i>Liliana Belymenko</i>	Children’s Musicals on the Stage of Modern Musical and Music and Drama Theatres in Ukraine	110
--------------------------	--	-----

<i>Tetiana Boiko</i>	Ivan Uryvskiy's <i>The Stone Host</i> Performance in the Intertextual Parallels of the Domestic Theatre	117
<i>Maryna Grynyshyna</i>	"Expressive Dance" as a Form of Approbation of the "Anti-Theatre" Programme of Zurich Dadaism	125
DESIGN		
<i>Kateryna Gamaliia, Andrii Budnyk</i>	Reinterpretation of the Andy Worhol Phenomenon in the Poster Making by Young Ukrainian Designers	132
<i>Olena Didenko</i>	Aesthetics and Pragmatics of Visual Image Design in Trailers of Ukrainian Films	139
<i>Olena Kostiuchenko</i>	Symbiosis of Visual and Olfactory Perception as the Basis of Perfumery Design (on the Example of the Guerlain Perfume House)	148
<i>Valeriia Kuznietsova</i>	Art Object as a Specific Art Form in Modern Ukrainian Fashion	163
<i>Yurii Lehenkyi</i>	The National Image of Fashion as an Ideal	171
<i>Nataliya Lytvynenko, Maryna Voronina, Olha Lavreniuk</i>	Reusing of Materials in Clothing Design	177
<i>Viktoriia Oliinyk</i>	Infographics as an Element of Art Book Design: Visual and Semantic Role, Layout Features	186
<i>Natalia Pshinka</i>	Artistic Interpretation of the Greek Epic by Illustrator and Designer Mykola Pshinka	193
<i>Tetiana Shramko</i>	Semiotic Analysis of the Snake Image in the Context of Advertising Brands' Identity	205

SACRED MOTIFS OF MYROSLAV YASINSKYI'S CREATIVE WORK

Mariia Diakiv^{1*}, Olena Diakiv¹

¹Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Abstract

The purpose of the article is to study the sacred motifs of Myroslav Yasynskyi's work in the context of revealing the plot, compositional, and colouristic features of painting; trace the presentation of storylines, their interpretation in modern author's painting. *The research methodology* is based on the use of empirical research methods — observation, comparison, and interview, thanks to which the material was collected and worked through. The biographical and chronological methods were used to reveal the presented issues (study of life and creative path); the historical method was applied to determine the role of socio-cultural circumstances of the time in the formation and development of the artist's personality; the analytical, structural and logical methods were used to understand the special features of the artist's activities. *Results.* The study presents aspects of the use of sacred motifs in the modern pictorial interpretation of Myroslav Yasynskyi. At the same time, the illustrative material is systematised and the main works based on sacred motifs are highlighted. Based on the analysis, it is shown that the artist modernised the manner of presenting sacred subjects — thanks to his individual style, he offered a non-canonical image, while preserving the original content of the work. This interpretation is consistent with naïve images in icon painting. It is noted that against the background of modern artistic trends, Myroslav Yasynskyi develops his own creation concept, combining the signs of folk primitive art and the author's pictorial interpretation. *The scientific novelty* of the article lies in a comprehensive study aimed at revealing the latest aspects of Myroslav Yasynskyi's creative work. The article is the first attempt to analyse the artist's work as an original phenomenon formed on the basis of folk traditions of icon painting and at the same time embodied in the scheme of the postmodern painting. The practical significance of the research is to analyse the works that can be used as a material that fills the gaps in art studies criticism regarding the contemporary art of the city of Kolomyia. The artist's creative activity is still insufficiently covered and requires proper attention from the scientific community. Given this, it is possible to assert the novelty of the proposed topic, which will become a valuable addition to the art studies criticism of the postmodern art of Prykarpattia.

Keywords: painting; sacred art; image; plot; technique; work

For citations

Diakiv, M., & Diakiv, O. (2022). Sacred motifs of Myroslav Yasynskyi's creative work. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts, 47*, 8-14. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269512>

INTRODUCTION

The contemporary art of the city of Kolomyia attracts our attention by the originality of the processes of forming visual expressiveness in the works of such artists as Yuliia Tsapurak, Nomedra Ciurlionyte, Vasyl Andrushko, Oleh Loburak, Myroslav Yasynskyi, and others. The artistic individuality of Myroslav Yasynskyi was most clearly manifested in painting, works based on sacred motifs deserve special attention. The artist's stylistic manner of presenting

images requires a thorough analysis and attention of art studies researchers to the unique phenomenon of modern regional art of Kolomyia as a whole.

The Kolomyia Art Centre is famous for its traditions of decorative and applied art, and nowadays more and more artists pay attention to fine art, which becomes the basis for creation. There is an interpretation of the folk tradition in pictorial plots that are developed in a contemporary postmodern manner. These processes were most clearly manifested in the work of Myroslav Yasynskyi, an artist who combines

Received 30 June 2022; Accepted 21 September 2022

This article was published Online First 26 December 2022

*Corresponding author

tradition and innovation in works on sacred themes. Speaking about Myroslav Yasynskyi, Volodymyr Lukan notes that the artist "... is known for the modernist stylisation of the folk heritage of the Hutsul and Pokuttia regions (folk primitivism, icon painting) and sacred, although not canonical works created on its basis" (Lukan, 2009, p. 68). For Myroslav Yasynskyi, sacred art, which is most often observed in churches in the Ivano-Frankivsk region, inspires and becomes the basis of creation. The author's works show a noticeable modernisation of the image of well-known biblical subjects. Not adhering to the canons of either professional or folk icon painting, the artist creates the author's ideology of reproduction, adapts and converts transformational changes into a plot. Therefore, the work of Myroslav Yasynskyi should be considered in the context of postmodern changes that took place at the turn of the century.

RECENT RESEARCH AND PUBLICATIONS ANALYSIS

The development of folk arts and crafts of the Hutsul and Pokuttia regions is studied by many authors, including our contemporary Mykhailo Hnatiuk (2018), who considers in his works the formation of traditions, the emergence of schools and the work of famous masters. Mykhailo Hnatiuk (2018) also focuses on the chronology of the development of scientific research on folk art of the Hutsul and Pokuttia regions from the beginning of the 19th century, which was studied by O. Kolberg, V. Shukhevych, A. Budzan, Yu. Hoshko, I. Hurhula, Ya. Zapasko, Yu. Lashchuk, M. Mozdyr, O. Nykorak, M. Stankevich, R. Chuhai, M. Selivachov, H. Stelmashchuk, R. Shmahalo.

In addition to traditional decorative and applied arts, the issues of fine arts of the Hutsul and Pokuttia regions are considered by researchers V. Lukan (2009) (icon on glass) and O. Shpak (2017) (painting on glass).

In the context of analysing the issues of tradition in the work of western Ukrainian artists, I. Maksymliuk (2018) mentions the graphic work of the artist, in which the basis of formalistic search is the painting of Kosiv and Kolomyia tiles. Bibliographic information and illustrations of works for the period 1990–2005 can be found in the catalogue Myroslav Yasynskyi. Painting. The opening paragraph was written by Nina Velihotska (2005), PhD in Art Studies, who notes: "... elongated disembodied figures and faces are in obvious contradiction with human anatomy, but in art, the rules are created by the artist himself". The collection of works includes painting on canvas and wood, as well as painting on glass; the latter is characterised by the author's technique (the image is applied to

two panes of glass and looks spatial and voluminous). There are also reviews of Myroslav Yasynskyi's artist-friends about the author and his work. Partial information about the author, illustrations of his works, and exhibition activities can be found on the Internet.

The purpose of the article is to study the sacred motifs of Myroslav Yasynskyi's work, a contemporary Kolomyia artist, in the context of revealing the plot, compositional and colouristic features of painting; trace the presentation of storylines, their interpretation in modern author's painting.

The research methodology is based on the use of empirical research methods, in particular observation, comparison, and interview, thanks to which the material was collected and processed. The biographical and chronological methods were used to reveal the presented issues (study of life and creative path); the historical method was applied to determine the role of socio-cultural circumstances of the time in the formation and development of the artist's personality; the analytical, structural and logical methods were used to understand the special features of the artist's activities.

Research materials. It would not be possible to carry out the research without studying and working on sources related to the topic, namely information that partially covers the development of fine arts in Kolomyia. Catalogues and newspaper articles about Myroslav Yasynskyi explored by the author of the research show the need to analyse the artist's creative heritage, which has not been studied by modern researchers. At the same time, there is a need for recording and attribution of the artist's creative work.

RESULTS

In the contemporary art space of Kolomyia, the figure of Myroslav Yasynskyi stands out. Shape, line, colour are the components of his artistic compositions. The artist's works are surprisingly lively, dynamic, passionate, and artistic. The figurative and plastic language of his works is based on genetic memory and subconscious creative impulses.

The talented artist was born on the 14th of February, 1956 in the village of Kovalivka in Kolomyia, Ivano-Frankivsk region. He graduated from the woodworking department of the Kosiv Technical School of Folk Arts and Crafts (1975), studied at the Lviv State Institute of Applied and Decorative Arts (1977–1982). In Kolomyia, he worked as an artist at the art and decoration plant of the Ministry of Culture (1982–1988), a monumental artist of the Art Fund of the USSR (since 1988). A member of the Union of Artists of Ukraine and the Union of Folk Craftsmen of Ukraine since 1984, Myroslav Yasynskyi is also

a teacher at the Faculty of Design of the Kolomyia Institute and the Fine Arts Department of the Kolomyia Pedagogical College.

It is worth noting that Myroslav Yasynskyi's work is a significant phenomenon in the socio-cultural space of the Ivano-Frankivsk region. In 2012, the artist became a laureate of the Yaroslav Lukavetskyi Prize in the category "Fine Arts". The award was established in 2002 with the aim of popularising the best works of art, architecture, and design, increasing their role in the spiritual revival and aesthetic education (Velihotska, 2005).

M. Yasynskyi's first solo exhibition in Europe took place in 2005 in Berlin and was a great success. His works were demonstrated in Australia, Canada, Italy, Poland, France, Romania, Lithuania, and Latvia. There is also a large collection of the artist's works in the USA.

The majestic life of the saints has always attracted the attention of many artists who immersed themselves and empathised in a special way, visualising on canvases significant events for the history of mankind. Myroslav Yasynskyi also delves into the subject of Christ's sufferings.

In the work *Motifs of the Old Cross (Crucifixion)* made on canvas using the oil technique, we see many symbols and the first one is the Crucifixion. The artist does not adhere to the canons of traditional icon painting, he focuses on modern polystylistic art, which has absorbed many signs of modernism (transformation of the image from full-scale to simplified symbolic forms, originality of compositions and colour, etc.). In our country, in Western Ukraine in particular, the Crucifixion is included in the "Passion of Christ"— it is "... large-sized monumental works with the Crucifix in the central part, around which scenes-kleima depicting passions are grouped" (Makoida, 2013, p. 33). The author moves away from large-scale canvases and creates his own *Crucifixion* on a 50x70 cm plane. At the heart of the composition is the form-symbol of the cross, to which the executioners nailed Jesus. It is conditionally placed in the centre and goes beyond the boundaries of the composition, continuing, so to speak, to infinity that feeling of inevitable loss in the earthly life of the Son of God. The somewhat indistinct and ruined line of the silhouette brings it to the background, merging with the background. The main character (the figure of Jesus) is sufficiently expressed in a light tone, no anatomy is observed, and there is an outline, reduced to a simplified interpretation, geometrically similar shape. At first glance, it may seem that the artist deliberately primitivises the image, but it is precisely to this degree of transformation that he feels it. The artist recites a kind of harmony, rejecting the beauty of the human body, its volume even at the time of death, and instead, with a sharp and contradic-

tory image, he concretises the tragedy of the moment, tension, and sadness. The limbs of Christ (arms) are stretched out to the upper edges of the canvas, raised up by the author, they symbolise all-encompassing love for his offenders, as if Jesus covers the world with them, affirming the truth of faith-hope-love. The author adheres to the iconography in terms of the inclination of the head of Jesus — the head is tilted to the right and crowned with a wreath of thorns. The deformed proportions of the torso (small in mass and insufficiently elongated) are compensated by oblong outlines of the legs bent at the knees and with the feet superimposed on each other.

The work *To Calvary* is similar in plot and colour — the suffering Jesus carries the cross, thus paving the way of salvation for all mankind. The composition consists of two figures — the Saviour and the Angel. The silent scene is conveyed by the artist with a special expressiveness of emotions that dominate the faces. The sadness and pain of Jesus confuse the Angel who accompanies him to the place of execution. A white handkerchief in the hands of a divine being is a sign of support and help, and he hands it to Christ with special trepidation — bowing his head, he seems to cling to the Saviour. Between the two characters, there is a white background, a kind of emptiness, a symbolic image of eternity, where the Son of God is heading. The half-length image of Christ is located on the left side of the composition and attracts attention with rich colour tones of red and blue hues. The traditional colour scheme of the face and hands is ochre-brown, so the artist sanctifies the face with a glow, a golden reflection of God's presence in the Only Begotten Son, who is about to give his life for the salvation of mankind. Myroslav Yasynskyi fully felt this theme — the trembling of textural paint layers, the unstable dynamics of forms and even their partial destruction convey the tragedy of the plot. The artist works on the edge, feeling the slightest movements of forms; he pours out a stream of colours of light and delicate blue-purple shades the transparent incorruptibility of the Angel and the slightly blurred, half-bodied silhouette of the Saviour.

Myroslav Yasynskyi refers to the theme "Jesus in sorrow", borrowed from folk painting. Although the author's works are the latest interpretations of religious events, they are still based on "relevant canons, plots, and symbols (for Christians, this is the cross, Crucifixion, Christ, sheep, olive branch, grape bunch, images of the Saints, etc.), then it is their depiction in works of fine art that gives reason to attribute the latter to the sacred" (Tshorka, 2016, p. 116). The source of Myroslav Yasynskyi's work is ancient iconography — he masters it with modern stylistic solutions and approaches and offers the viewer to look at the already

historically known image in a completely different way. Here Jesus Christ in a crown of thorns sits in sadness, the figure of the Saviour is subjected to textural stylisation and shows vague natural features, the body is simplified, the shapes of the arms and legs are elongated, the silhouette of the face is pointed, emotionless. In the other half of the composition, at the top, on a piece of checkered fabric (collage), the Holy Spirit is present in the form of a dove, from which faint yellowish rays emanate. The background of the work is made of scraps of fabric, which indicate the fragmentary nature of human life, that is, that the Saviour was on the earth for a short period of time, but by his example showed sacrifice and love for the whole world. Jesus is sorrowful because the heavy burden of human sins weighs on him, he is saddened by troubles and pain. The artist emphasises the character with a tonally light barely noticeable relief (a thick layer of paint is applied) with textural marks from the palette knife. Neutral shades of reddish-purple-dim background are in harmony with the ochre tonal gradations of Jesus and the Holy Spirit. In this work, the artist does not attach importance to traditional beauty, he tries to reveal it through emotionality and the author's vision of the sacred plot.

The search for artistic, stylistic, and compositional features leads to the appearance of unique images in the author's work. Myroslav Yasynskyi is in the process of developing creative art of the 21st century and just like the outstanding M. Boichuk, passed the stage in which "elements of imagery of modernism penetrate into the artist's work in the form of a peculiar folk aesthetics and special stylisation" (Beniak, 2017, p. 103). The knowledge of iconography of the plot of the Intercession is based on the frontal image of the Holy Mother of God in a mandola (almond-shaped) and two angels on both sides (profile image), who together with Mary hold an omophorion. The composition of the artist's *The Intercession* contains a transformed figure of the Mother of God, which almost completely fills the rectangular format, and even part of the crown and nimbus go beyond the boundaries. In the space to her right, the head of one of the Angels is depicted, and the others are drawn in the lower corner and linearly silhouetted from the yellow-red clothes of Mary. The asymmetric arrangement of the figure with a hyper-enlarged scale is blurred in the rectangular shape of the canvas, body parts (hand) disappear due to the lack of space for their image, and a certain impression of the dynamics of the mass, which is about to begin its movement, is created. A distinctive feature of the transfer of the faces of the Mother of God and the Angels is the half reproduction of facial features with a large eye and a long nose. The artist seems to reject one side of

human qualities and suggests combining everything into a unified system of uniformity, accessibility of perception of sacred images. There are no beautiful and gentle features in Mary's face, the transformation leads to coarsening, unrecognisability of female features. Reducing the technical presentation of volumes to a certain minimalism, the priority becomes a contour that is not drawn in accordance with the aesthetics of full-scale forms, but on the contrary describes pseudo-forms with "sloppy" movements. Angels, like twins, are placed in duplicate with one pair of hands for two. The colour scheme is ringing, the artist works mostly with clean, rich shades and occasionally introduces a dark tone to emphasise the artificial shadow. The task of reproducing the omophorion is interestingly solved - instead of a light fabric, a diagonal rectangle of an embroidered towel is used, which is located from edge to edge of the canvas in the lower part. Sometimes it intersects and disappears into the folds of Mary's clothes, Myroslav Yasynskyi does not specify it but introduces it as an attribute of the image. Technically, the composition is made with large textured strokes, where the expressive rhythm of thickly applied paint is clearly distinguished. By sculpting the image this way, the artist experiments with visualisation methods and achieves not so much the specifics of the plot, but a certain suggestion about it.

Elongated disembodied figures and faces are in obvious contradiction with human anatomy. Myroslav Yasynskyi's rules live in full harmony with his symbolic and spiritual worldview. The birth and development of the original closed-open form can be traced in his work. The line is sometimes clear, as if "cut through", sometimes "picturesque", and the colour spot is mobile, changing, and active. In the opposition or mutual understanding of these forces — colour and line — his own style is emerged.

The artist's painting goes beyond flatness, its existence comes in works made on wood. The natural texture, the unconventional compositions of the format leads to the appearance of a diptych *Ancient*, which contains sacred motifs. Wooden plates are well-thought-out compositional schemes with a field-frame and a space that contains images in certain geometric or arbitrary shapes. In other words, the space is not filled with the plot completely, only fragmentarily. The very name of the diptych *Ancient* indicates a topic that worries humanity, namely spirituality. One composition contains a triangle with a relief image of an angel on the background of a landscape, the other is quadrangular, and the author places the architecture of the temple on it. These two compositions are complemented by amorphous clouds, the sun and the earth planes. It should be noted that the silhouette of the plates is interrupted in the upper corners by the

rupture of the plane of the pseudo-frame and the addition of pin-shaped wooden forms at the corners. The drawing is created on the principle of folk painting with non-observance of the correct image conveying, with a certain distortion of the main forms and naivety in the transfer of plots.

Ancient returns to the author's work with a triptych depicting the Holy Family. The Mother of God with the child is in the centre, and the saints on the sides are not personified. The levkas relief corresponds to geometric forms, simple, somewhat naive and conveys only a tangential sign of holiness — such as a nimbus. There is stereotyping in the facial features, i.e., duplication and the same pattern of the presentation of volumes — both female and male faces. The light-shadow difference is created due to the rubbing of the paint on the levkas, in places of indentations, the colour tone becomes darker.

The composition *Blessing* is placed in the frame-paneled plane of a wooden square, in which the artist offers a rather interesting drawing placed symmetrically on both sides of the central motif — the head of the Saviour, depicted on the wooden plane. Two hands, with the grace of long fingers, simultaneously support everything earthly and bless the world. Fragmentary drawings with symbolic images of sacred architecture and ancient symbols create a pleasant planar action, which passes in stripes to the frame of the work. Carved details appropriately emphasise the originality of the theme, there is the relief of a cherub — a small Angel towering over the sacred composition. Also, following the example of folk carving, the artist uses the symbols of the "cross", "fish", "sun", "stars", etc. A harmony is found between the shade of the background and the colour of the painting, the light bluish-green-yellow toning stands out from the dark brown texture.

Sacred motifs are often found in other works, and the artist's special love for Angels is noticeable, because they often become the main characters. This is evidenced by such works as: *In the Arms of a White Angel*, *The Sign of an Angel*, *The Soul of His Soul*, *When the Wings are Folded* and others.

It is common for a person to feel the presence of invisible divine beings, and Myroslav Yasynskyi materialises this presence on canvases. The guardianship of an amazing creature is expressed in the work *In the Arms of a White Angel* — two figures facing each other form one whole; a person wrapped tightly in the hands of an angel does not resist, on the contrary — completely trusts him and clings to him. Faces, unfinished figures, hands, wings, as if from another universe, exist in the dimension of infinite love. Orange, yellow, and brown colours are on a bluish-blue background, but the figures are shown with white and

reddish lights. A simple composition perfectly specifies the very moment of union, the merging of the earthly and the heavenly is about to take place. The artist emphasises the ideological symbolism and artistic function of colour, because his angel is "white" — an angel of light, his body and clothing "seem to consist of light" (Udiak, 2011, p. 92). The artist in his work depicts a guardian angel, showing with what tenderness and awe he takes care of a person, and one of the main tasks of the angel is "preserving the life and saving the soul of the ward" (Stanychnov, 2018, p. 265). Therefore, the issue of the existence of this divine being is admired by the artist, he devotes the following works to revealing the existence of the angelic presence in human life.

The action of the next work takes place in the airy silvery weightlessness of the sky — *The Soul of His Soul* — this is a reflection on the eternal search for happiness, the harmony of being with a kindred spirit leads to the manifestation of these beautiful emotions. Two people (a man and a woman) in a half-figured image emerge from the edge of the composition and rise in arc-shaped silhouettes on a cloud. They have grown wings, their heads are fused with a golden texture of strokes, united by a single breath and embrace. The artist offers the viewer to delve into the idyll of love born on earth and raised to heaven. It was the work that was placed on the cover of the book *Heaven* by Volodymyr Kachkan.

Working on the border of the unity of the human and the divine, the artist offers a version of a kind of reincarnation — the state of exaltation, the apogee of human capabilities at any moment can be lost, and then the "wings that have grown behind your back" fold, and a person returns to everyday life. This work is a kind of reminder of the transience of human life, of the illusory hopes for omnipotence. We again see a composition with a disembodied silhouette of a person against the background of a barely noticeable landscape. An anxious emotion pervades the composition, the worldview acquires the flavour of unfulfilled hopes.

CONCLUSIONS

The article is an attempt to identify and analyse the works of Kolomyia artist Myroslav Yasynskyi, focused on sacred themes. Against the background of the development of the traditional art of the city of Kolomyia, in search of the author's identification, a form of visualisation appears, in which the artist reveals creative dynamics to create the latest form of image visualisation. The artistic features of the works are defined by specific compositions: *Motifs of the Old Cross (Crucifixion)*, *The Passion of Christ*, *To Calvary*, *Jesus in Sorrow*, *The Intercession*, *Ancient*, *In the Arms of*

a White Angel, Sign of an Angel, The Soul of His Soul, When the Wings are Folded and others. When considering the plot, symbolism, and colour, the author's approach to the manner of performance is crystallised. The main feature of the author's works is the transformation of anthropomorphic forms, where elongated proportions and stylisation prevail. The artist creates a single principle of drawing a sacred image, which is reflected in the figures of saints devoid of any signs of anthropomorphic specificity. It should be noted that the artist uses this principle in his other paintings. The lack of professional research on the creative work of Myroslav Yasynskyi gives grounds for analysing the artist's work. The information presented in the study will be useful for identifying an artist whose work is understandable in the postmodern world and will take its proper place in the chronicle of fine art.

Scientific novelty. The practical significance of the research is to analyse the works that can be used as a material that fills the gap in art studies criticism regarding the modern art of the city of Kolomyia. The artist's creative activity, as a unique phenomenon, has not yet been studied and requires proper attention from the professional scientific community. Given this, it is possible to assert the novelty of the proposed topic, which will become a valuable addition to the art studies criticism of the postmodern art of Prykarpattia.

The authors consider the prospect of further work on the given topic in the context of the study of the postmodern art of Prykarpattia in the period of the 1990s – the beginning of the 21st century. It was the period in the art of Prykarpattia that clearly marked the globalist transition to European art in the form of various artistic formats (events, art projects), which makes it possible to outline the stylistic and artistic features of the modern works of the most expressive representatives of this direction. In the context of the manifestations of artistic experiments in the work of contemporary artists, there is a need to understand the cultural and spiritual paradigm, which is a combination of tradition and innovation.

REFERENCES

- Beniakh, N. (2017). Malovidoma ikona "Pokrova Bohorodytsi" u konteksti sakralnoi tematyky tvoriv Mykhaila Boichuka [The Little-Known Icon "The Protection of the Mother of God" in the Context of the Sacred theme of Mykhailo Boychuk's Works]. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, 32, 101–114. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1068628> [in Ukrainian].
- Hnatiuk, M. V. (2018). Narodni khudozhni promysly i remesla Hutsulshchyny ta Pokuttia: tradytsii, maistry, shkoly, yikh vplyv na rozvytok etnodyzainu Halychyny [Folk Art and Crafts of Hutsulshchyna and Pokuttia: Traditions, Craftsmen, Schools, their Impact on the Development of Ethnodesign in Halychyna]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies*, 2(39), 336–344 [in Ukrainian].
- Kozachenko, O. (2016, February 15). *Khudozhnyk Myroslav Yasynskyi vidkryv personalnu vystavku* [Artist Myroslav Yasynskyi Opened a Personal Exhibition]. Firtka. <https://firtka.if.ua/blog/view/hudozhnik-mirolava-asinskij-vidkryv-personalnu-vystavku-foto99461> [in Ukrainian].
- Lukan, V. H. (2009). *Vybrani statti pro mystetstvo. Yavnyshcha. Postati. Imena* [Selected Articles About Art. Phenomena Figures. Names]. Publisher I. Ya. Tretiak [in Ukrainian].
- Makoida, O. (2013, December 6–7). Ukrainski ikony "Strasti Khrystovi" XV–XVI stolit: stylistyka ta ikonohrafiia [Ukrainian Icons of the "Passion of Christ" of the XV–XVI Centuries: Stylistics and Iconography]. In *Khrystyianska sakralna tradytsiia: istoriia i sohodennia* [Christian Sacred Tradition: History and Present], Proceedings of the International Scientific Conference (pp. 32–40). Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
- Maksymliuk, I. (2018). Problema tradytsii u tvorchosti khudozhnykiv-hrafiikiv Ivano-Frankivshchyny [The Problem of Tradition in the Art of Graphic Artists of the Ivano-Frankivsk Region]. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, 36, 268–282 [in Ukrainian].
- Shpak, O. (2017). Oseredok narodnoho maliarstva na skli druhoi polovyny XX stolittia u seli Torhovytsia Horodenkivskoho raionu Ivano-Frankivskoi oblasti [Center of Folk Painting on Glass of the Second Half of the Twentieth Century in the Village of Torhovytsia, Horodenka District, Ivano-Frankivsk Region]. *Ethnology Notebooks*, 1(133), 225–232. <https://doi.org/10.15407/nz2017.01.225> [in Ukrainian].
- Stanychnov, O. (2018). Rol obrazu yanhola v tvorchosti Ya. Malchevskoho [The role of the image of an angel in the work of J. Malchevsky]. *Visnyk of Lviv National Academy of Arts*, 37, 265–271 [in Ukrainian].
- Tshorka, O. P. (2016). Sakralne mystetstvo zhyvopysu: vitchyzniana naukova refleksiiia [Sacral art of painting: domestic scientific reflection]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 115–119 [in Ukrainian].
- Udiak, H. (2011). Khudozhnia riznomanitnist, funktsionuvannia obrazu anhela ta yoho symvolichni znachennia u yevropeiskii literaturi [Artistic Diversity, Functioning of the Image of an Angel and its Symbolic Meaning in European Literature]. *Youth & Market*, 8(79), 91–94 [in Ukrainian].
- Velihotska, N. (Comp.). (2005). *Myroslav Yasynskyi. Maliarstvo* [Myroslav Yasynskyi. Painting] [Catalogue] [in Ukrainian].

САКРАЛЬНІ МОТИВИ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ЯСІНСЬКОГО

Марія Дяків^{1*}, Олена Дяків¹¹Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника**Анотація**

Мета статті — дослідити сакральні мотиви творчості Мирослава Ясінського в контексті розкриття сюжетних, композиційних та колористичних особливостей живопису; простежити за подачею сюжетних ліній, їх інтерпретацією в сучасному авторському живописі. *Методологія дослідження* базується на використанні емпіричних методів — спостереження, порівняння та співбесіди, завдяки яким було зібрано та опрацьовано матеріал. Також для розкриття представленої проблематики використано біографічний та хронологічний методи (вивчення життєвого й творчого шляху); історичний (визначення ролі соціокультурних обставин доби у становленні та формуванні особистості художника); аналітичний та структурно-логічний (осмислення специфіки напрямів діяльності митця). *Результати*. У дослідженні наведено аспекти використання сакральних мотивів у сучасній живописній інтерпретації Мирослава Ясінського. Водночас систематизовано ілюстративний матеріал та виділено основні твори за сакральними мотивами. На основі здійсненого аналізу доведено, що митець осучаснив манеру подачі сакральних сюжетів — завдяки індивідуальній стилістиці запропонував неканонічне зображення, зберігаючи водночас початковий зміст твору. Таке трактування суголосне з наївними образами в ікономалярстві. Зазначено, що на тлі сучасних мистецьких тенденцій Мирослав Ясінський розвиває власну концепцію творення, поєднуючи ознаки мистецтва народного примітиву та авторської живописної інтерпретації. *Наукова новизна* статті полягає в комплексному дослідженні, спрямованому на розкриття новітніх аспектів творчості Мирослава Ясінського, Вперше проаналізовано доробок художника як самобутнє явище, сформоване на ґрунті народних традицій іконопису й водночас втілене в схему постмодерністського живопису. Практичне значення дослідження полягає у проведенні аналізу творів, що може бути використано як матеріал, який заповнює прогалини мистецтвознавчої критики про сучасне мистецтво міста Коломиї. Творча діяльність художника ще недостатньо висвітлена й потребує належної уваги з боку наукового кола. З огляду на це можна підтвердити новизну запропонованої теми, що стане ціннісним доповнення до мистецтвознавчої критики про постмодерністське мистецтво Прикарпаття.

Ключові слова: живопис; сакральне мистецтво; зображення; сюжет; техніка; твір

Інформація про автора

Марія Дяків*, кандидат мистецтвознавства, доцент, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Академіка Сахарова 34А, Івано-Франківськ, Україна, 76014, ORCID iD: 0000-0003-3857-0466, e-mail: mariyadyakiv@gmail.com

Олена Дяків, кандидат мистецтвознавства, доцент, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Академіка Сахарова 34А, Івано-Франківськ, Україна, 76014, ORCID iD: 0000-0003-2519-5986, e-mail: olenacvylunyk.dyakiv@gmail.com

* Автор для кореспонденції

Information about the author

Mariia Diakiv, PhD in Art Studies, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34A Akademika Sakharova St., Ivano-Frankivsk, 76014, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3857-0466, e-mail: mariyadyakiv@gmail.com

Olena Diakiv, PhD in Art Studies, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34A Akademika Sakharova St., Ivano-Frankivsk, 76014, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2519-5986, e-mail: olenacvylunyk.dyakiv@gmail.com



ПЕРЛИ-ПАРАГОНИ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ XVI–XIX СТ.

Юлія Романенкова

Національний авіаційний університет

Анотація

Мета статті — дослідити основні тенденції застосування перлів-парагонів у виготовленні ювелірних виробів держав Західної Європи, починаючи з XVI ст. *Методи дослідження*. До основних методів ведення наукового пошуку в цій розвідці належать історичний, хронологічний, комплексний, компаративний методи мистецтвознавчого аналізу з метою максимально повного, ґрунтовного висвітлення феномену використання парагонів у ювелірному мистецтві постренесансової доби на теренах провідних держав Західної Європи. *Результати*. Починаючи з кінця XV ст., перли належали до найпопулярніших матеріалів, якими користувалися ювеліри Англії, Італії, Німеччини, Фландрії, Франції для створення виробів як із категорії особистих прикрас різних типів, так і для декорування, наприклад, інтер'єрних ювелірних композицій. Наведено причини популярності барокових перлів, перлів-парагонів, стилістичні характеристики виробів XVI ст., успадковані і в пізніші часи. Подано аналіз низки найхарактерніших прикладів різних типів виробів із використанням парагонів за часів Ренесансу та маньєризму, передусім — підвісок; згодом до них усе частіше додавалися фантазійні композиції, стає популярним прес-пап'є. Акцентовано популярність виробів XVI ст. у XIX ст., поширення змінених у XIX ст. ренесансових творів завдяки доповненням — через великий попит прикраси доби Відродження прикрашали додатковими деталями у XIX ст. та давали їм нове життя. Проаналізовано також і нові вироби з парагонами у XIX ст. у стилістиці доби Ренесансу. Виявлено провідні мотиви декору виробів із використанням парагонів, а також і стилістичні ознаки певних виробів доби. *Наукова новизна статті* визначається тим, що в масиві вітчизняних мистецтвознавчих розвідок обмаль праць, присвячених ювелірному мистецтву Західної Європи означеної доби загалом, і зокрема, відсутні роботи, що окремо висвітлюють феномен виробів із використанням парагонів, хоча це було одним із найпопулярніших явищ у ювелірному світі того періоду.

Ключові слова: Ренесанс; маньєризм; ювелірне мистецтво; прикраси; підвіски; прес-пап'є; барокові перли; перли-парагони

Для цитування

Романенкова, Ю. (2022). Перли-парагони в Західноєвропейському ювелірному мистецтві XVI–XIX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 15-20. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269519>

ВСТУП

Починаючи з доби Ренесансу й упродовж подальших трьох сторіч, у ювелірному мистецтві країн Західної Європи панувала мода на вироби з використанням перлів численних різновидів. Для майстрів це був один із найулюбленіших матеріалів, що застосовувався в дизайні виробів різних типів — як особистих прикрас, так і (згодом) інтер'єрних композицій, зокрема настільних. Мода

на перли сформувалася в західноєвропейській ювеліриці XVI ст., коли відбувся справжній вибух зацікавленості ними, Європу захопила «перлинна лихоманка». Шалений попит на вироби з перлами спровокував їхню високу ціну й тривалість моди на такі коштовні речі, яка протрималася до XIX ст. Саме в той період можна було спостерігати певну реінкарнацію ренесансових та маньєристичних прикрас, багато з яких настільки вподобали власники, що їх почали майже тиражувати; тоб-

то дизайн певних виробів повторювали в XIX ст., доповнивши загальну композицію певними, часто незначними, дрібними деталями, трохи трансформували загальний вигляд. Нерідко в пізніші часи робили й абсолютно нові речі такого типу, зберігаючи стилістику виробів XVI ст. Тому трапляється плутанина в датуваннях певних ювелірних виробів чи взагалі їхнє подвійне датування із зазначенням і XVI, і XIX ст. Слід зауважити, що найулюбленішими у широкому масиві виробів із перлами були ювелірні дива з т. зв. перлами-парагонами, які були найбільше затребувані, з особливим задоволенням виконувалися майстрами, бо працювати з таким матеріалом дуже цікаво, хоча й непросто, бо форма дає надзвичайно широкий діапазон можливостей для діяльності митця, вивільняє фантазію з тенет будь-яких канонів та дає вільний подих для натхнення.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Вітчизняне мистецтвознавство поки, на жаль, дуже обмежене в розвідках, присвячених зарубіжному ювелірному мистецтву висвітлюваної доби; відомості доводиться збирати фрагментарно з праць комплексного характеру (Шмагало, 2015; "Ренесансовий художній метал", б.р.) або окремих статей у наукових виданнях (Романенкова, 2017; Romanenkova et al., 2019; Romanenkova et al., 2020). Якщо український художній метал, особливо сучасний, перебуває у вигіднішому становищі завдяки ґрунтовним дослідженням науковців (С. Луць, Р. Пасічник, Р. Шмагало), то зарубіжна ювелірика в українській гуманітаристиці ще потребує висвітлення. Тому на сьогодні основна наукова база, на яку можна спиратися, аналізуючи матеріал, належить зарубіжним дослідникам. Це праці як комплексного характеру, що висвітлюють зарубіжну ювелірику загалом (Bury, 1982; Scarisbrick et al., 2016), так і присвячені окремим періодам, зокрема Ренесансу та маньєризму (Munn, 1993; Hackenbroch, 2015; Massinelli & Tuena, 1992; Seling, 2011; Scarisbrick et al., 2016; Thorton, 2015). Окремо можна зацентувати увагу на масиві досліджень, який теж необхідний для досягнення мети цієї розвідки, а саме має предметом уваги ювелірне каміння, зокрема — перли (Dirlam et al., 1985).

Враховуючи дефіцит вітчизняних досліджень західноєвропейського ювелірного мистецтва XVI–XIX ст., основною метою даної статті є дослідити основні тенденції застосування перлів-парагонів у виготовленні ювелірних виробів держав Західної Європи, починаючи з XVI ст., а також аналіз причин та характеру поширення стилістич-

них рис ренесансових та маньєристичних творів на ювелірику пізніших періодів, передусім — XIX ст.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Художній метал Західної Європи XVI ст. переживав справжній розквіт, спровокований, зокрема, й тим, що мистецтво стало більшою мірою світським, до замовників, окрім основного натхненника — церкви, додалися і світські поціновувачі ювелірного розмаїття. Шляхетні знавці витонченої краси не шкодували коштів заради придбання чергового ювелірного дива. Залишаючи за дужками культову атрибутику, зосередимося лише на світській ювеліриці. Передусім попит був на особисті прикраси (багато які з типів прикрас доби Ренесансу та маньєризму були «унісекс», тобто могли носитися як чоловіками, так і жінками), елементи костюма (прикраси для головних уборів — пряжки для беретів та капелюхів, пряжки для взуття, елементи декору віял, люстерка), зброю, високоякісне художнє оздоблення якої дуже цінувалося. Деякі популярні в XVI ст. речі, що мали як прикладну, так і естетичну функцію, з часом вийшли з моди та перестали виготовлятися, втративши попит. До них належали, наприклад, блохоловки, помандери, що були у вжитку за часів Відродження та досить швидко втратили актуальність. Деякі з типів особистих прикрас із часом реанімуються у трансформованому вигляді та отримують новий виток популярності, як буде, наприклад, із егретами. Серед найуживаніших мотивів декору виробів, незалежно від їхньої прикладної функції, з ренесансового періоду надовго увійде в побут антична сюжетика та орнаментика — численні міфологічні істоти, сюжети міфів та літературних творів, гірлянди з букетами квітів та фруктів тощо. Небаченої популярності набудуть морські мотиви — міфологічні істоти, пов'язані зі стихією моря, мушлі різних типів та форм, риби, дельфіни, кораблі різноманітних форм. Пояснення такого нечуваного тяжіння до цієї тематики дуже просте: інтерес спровокований передусім специфікою епохи великих відкриттів, звідси — стрімким розвитком мореплавства. Найпопулярнішим матеріалом для ювелірів усіх регіонів Європи залишається золото. Декорування виробів мало дуже широкий спектр технічних можливостей, застосовувалося багато вигідних із точки зору візуальної характеристики матеріалів. Майстри вдавалися до поєднання золота з емальми та багатьма видами коштовного каміння різних порядків, що давало змогу зробити речі строкатими та яскравими. Колористика виробів різнилась; її визначає багато в чому географічний аспект, напри-

клад, німецькі ювеліри тяжіли більшою мірою до холодної гами. Серед найзатребуваніших виробів майстрів XVI ст. — підвіски (Romanenkova et al., 2019). Часто підвіски мали панделоки, інколи один чи два, але переважно три. Підвіски часто робилися у формі кораблів, де майстри демонстрували свою віртуозність, точно копіюючи в мініатюрі структуру корабля, включаючи найдрібніші деталі. Але, мабуть, найпопулярнішими з XVI ст. були підвіски, центром композиції яких були перли-парагони. Ці морські дива не втомлювали око поціновувача ювелірної краси кілька століть. Пік їхньої популярності припав саме на Пізній Ренесанс та маньєризм, не втратили вони попиту й за часів бароко. Саме тоді парагон набуває такого поширення, адже саме цьому періоду, на противагу лаконічному та стриманому Високому Ренесансу Італії, властиве тяжіння до ускладнених композицій, примхливих форм, мотиву *linea serpentinata*, строкатої орнаментики, морських персонажів. Цьому якнайкраще відповідає можливість використати як ядро композиції ювелірного витвору перлину-парагон (Романenkova, 2017). З усіх типів перлів, які так полюбили західноєвропейські ювеліри, саме ці були найпривабливішими. Навіть із плином часу тяжіння до них не вщухає. Хоча оцінки феномену парагонів різняться: деякі джерела зазначають, що парагон належить до найдорожчих видів перлів, аргументуючи це тим, що двох однакових перлин знайти неможливо, інші автори, навпаки, вказують на нижчу вартість таких перлин. Відразу зауважимо, що коректною є друга оцінка явища, бо вартість перлини передусім визначає саме правильність її природної форми, на яку не вплинула рука людини. То ж, якщо говорити про принцип ціноутворення, то що правильнішою є форма перлини, що вона ближча до кола і симетричніша, то більше коштуватиме така перлина. Тому найдешевшими в цьому разі є саме т. зв. бароківі перли та парагони, хоча для створення ювелірних прикрас вони мають особливу принадність. Тому не слід плутати категорії, які впливають на ціну перлини як такої, і характеристики, що цінуються ювелірами при обранні перлини для створення прикраси. А форма парагонів ніколи не буває правильною. Бароківі перлини мають неправильну форму, завжди дуже живописну, цікаву для художника. А парагон є з них найцікавішим, бо це не просто неправильна, живописна перлина, а така, що за своїми абрисами нагадує певну форму, яку митцеві залишається лише обіграти та оздобити, підкреслити та підсилити, вигідно використати подібність. Деякі з них бували й антропоморфними, водночас чималу кількість перлин навіть не доводилося помітно видозмінювати, настільки вони мали чудернацьку природну форму. Особливістю

таких підвісок було те, що вони мали бути розраховані на круговий огляд, як скульптурні об'єкти, носилися так, щоб можна було їх бачити з усіх боків, тобто на шиї, на талії або, наприклад, кріпилися до початку розрізу рукава, що було дуже модно на той час. Так вибудована т. зв. «коштовність Каннінга» (Музей Вікторії та Альберта, Лондон), ймовірно, подарована герцогом Медичі імператору Моголів. Створена з використанням золота, емалей, рубінів, діамантів, вона має ядром велику перлину-парагон, що формує тулуб водяного. Вплив індійської культури для прикраси не пройшов даремно — на ній з'явилося гравіювання, підвіска доповнилася трьома рубіновими панделоками та додатковими перлами неправильної форми. Додатковими елементами, що з'являлися на підвісках пізніше, часто опинялися саме панделоки. Через те, що прикраса має доповнення індійського походження і кілька разів переходила від одного вельможного власника до іншого, її походження та датування мають кілька версій і ускладнені багатьма лакунами. Стилістично твір належить к. XVI ст., але його приписують інколи італійським митцям (серед гіпопетичних авторів згадувався навіть Б. Челліні), інколи — нідерландським (Hackenbroch, 2015, p. 215) або навіть німецьким, датуючи на 20 років раніше. У деяких випадках завдяки пізнішим доповненням прикрасу датують і XIX ст. Такі різні датування та варіанти авторства трапляються майже завжди.

Підвіска «Саламандра» (1575–1600 рр., Німеччина, золото, емалі, парагон, смарагд, перлинний панделок, Музей Вікторії та Альберта, Лондон) також має пізніші доповнення. Саламандра, як і корабель, належить до найулюбленіших мотивів Ренесансу та маньєризму. Вона навіть була емблемою короля Франції Франциска I. Для куртуазної світської культури XVI ст. ця дивна істота вважалася символом полум'яного кохання, бо існувало стійке уявлення, що вона не гине у вогні. Смарагдова підвісочка з'явилася в роті ящірки з перлинним тілом значно пізніше, також у XIX ст., яким її завдяки цьому інколи й датують.

За тим самим принципом створені численні західноєвропейські підвіски з парагонами: «Підвіска з орлом та зміями» (к. XVI ст., доповнення — I пол. XIX ст., Західна Європа, золото, перлина-парагон, рубіни, перлинні панделоки, Музей Вікторії та Альберта, Лондон), підвіска «Лебідь» (1590 р., Нідерланди, золото, емалі, алмази, рубіни, смарагди, перлинні панделоки, перлина-парагон, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург), північноєвропейська варіація підвіски «Лебідь» із колекції нью-йоркського Метрополітен Музею (XVI ст., золото, емалі, перли, парагон), підвіска «Гіппокамф» (пр. 1600 р., Іспанія, золото, парагон, рубі-

ни, емалі, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург), підвіска «Зубочистка» (XVI ст., Італія або Німеччина, золото, парагон, рубіни, емалі, Британський Музей, Лондон), підвіска «Великодній агнець» (сер. XVI ст., золото, парагон, перлинні панделоки, Музей декоративного мистецтва, Париж), підвіска «Сирена» (1610–1620 рр., Нідерланди, золото, алмази, сапфіри, парагон, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург), підвіска «Каравела» (к. XVI ст., Італія, золото, парагон, рубіни, смарагди, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург), ін.

А згодом, у XIX ст., за їх зразком виникнуть і «Підвіска з русалкою» (1860–1880 рр., Західна Європа, золото, ляпіс-лазур, парагон, емалі, Музей Вікторії та Альберта, Лондон), характерна підвіска з намиста в ренесансовому стилі, створена Луї В'єсом у Франції пр. у 1890 р. (золото, парагон, перлинний панделок, емалі, рубіни, алмази, Музей Вікторії та Альберта, Лондон), підвіска «Фортуна» (1859–1907 рр., А. Андре, Франція, золото, парагон, рубіни, діаманти, Метрополітен Музей, Нью-Йорк), підвіска з Тритоном верхи на істоті, що нагадує морського єдинорога (1870–1895 рр., Німеччина або Франція, золото, парагони, перлинні панделоки, смарагди, рубіни, емалі, Метрополітен Музей, Нью-Йорк) та багато інших підвісок, стилістично подібних до ренесансових. Використовували парагони й для інших типів ювелірних прикрас, коштовних дрібничок на кшталт тієї, яка стала однією з найзнаменитіших у світі, — золотої колиски, виконаної в 1690-х рр. нідерландськими митцями для Анни-Марії-Луїзи де Медичі (золото, перли, парагон) на замовлення курфюрста Іоганна-Вільгельма II, представника Віттельсбахів (Палаццо Пітті, Флоренція). Унікальність цієї невеличкої речі передусім у тому, що велика перлина, яка слугує тільцем немовляти, майже не підлягала обробці, настільки вона природно нагадувала фігурку дитинки.

У XVII–XVIII ст. парагон отримує ще одну гаузь застосування в ювелірному мистецтві — він стає популярним у процесі виготовлення інтер'єрних прикрас, настільних композицій, часто — для затребуваних у XVIII–XIX ст. прес-пап'є. Такі речі зазвичай були теж здебільшого окрасою помешкання, хоча мали й функціональний бік. Оскільки композиції мали більші стосовно підвісок розміри, їхнім основним матеріалом зазвичай ставало срібло, часто — позолочене, що давало змогу зберегти візуальний ефект золота. Парагони, що використовувалися з цією метою, були досить великих розмірів, дуже примхливих форм, фантазійність яких диктувала розмаїття образів. Так, у Німеччині були в моді настільні фігурки, більшість із яких створив знаменитий саксонський майстер М. Дінгліґер, манеру якого часто наслідували. Нерідко в таких виробках

використовували і напівкоштовне каміння, виробні породи, навіть скло. Першою чвертю XVIII ст. датують створені саксонськими ювелірами статуетки з великими бароковими перлинами замість тулубів: «Точильник» (позолочене срібло, парагон, перли, смарагди, рубіни, емалі, алмази, сердолік, мармур, скло, емалі), «Алебардисти» (позолочене срібло, алмази, парагони, перли, гранати, сердолік, емалі), «Чоловік зі страусом» (М. Дінгліґер, срібло, коштовне каміння, парагони) (усі — Державний Ермітаж, Санкт-Петербург). Не менш популярними парагони були й у Франції: композиція «Архангел Михаїл, що вражає диявола» (1830–1840 рр., Франція, бронза папір, перламутр, парагон, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург).

ВИСНОВКИ

Отже, ювелірні вироби з перлинами-парагонами були одним із найкращих індикаторів статусу людини, виготовлялися в Європі у великій кількості. Згодом частина з них отримає друге життя, бо у XIX ст. знову спалахне інтерес до цих прикрас; деякі з ренесансових та маньєристичних речей, що збереглися до XIX ст., доповнювалися якимись незначними елементами та знову побутовали вже оновленими. Мода на ці ювелірні витвори була настільки стійкою, що їх нерідко й повторювали у манері XVI ст., зберігаючи стилістичні риси Ренесансу та маньєризму, наслідуючи як форму, так і оздоблення, особливості декору. Саме парагони часто ставали ядром композиції підвісок, які так полюбляла знать, пізніше — інтер'єрних ювелірних композицій. Переважна більшість цих творів має лакуни в відомостях про походження, питання щодо однозначного датування, тому дослідження ювелірних робіт із перлами-парагонами можна справедливо віднести до найперспективніших завдань наукових досліджень.

Наукова новизна статті визначається тим, що в масиві вітчизняних мистецтвознавчих розвідок обмаль праць, присвячених ювелірному мистецтву Західної Європи означеної доби загалом, і, зокрема, відсутні роботи, що висвітлюють феномен виробів з використанням парагонів, хоча це було одним із найпопулярніших явищ у ювелірному світі того періоду.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Ренесансовий художній метал.* (б.р.). Енциклопедія художнього металу. Взято 28 червня 2022 року з <https://cutt.ly/3CsunmG>
- Романенкова, Ю. (2017). Жемчуг в ювелірному искусстве Западной Европы XVI века. *Текст*

і образ: актуальні проблеми історії мистецтва, 2, 83–103.

- Шмагало, Р. (2015). *Енциклопедія художнього металу*. Априорі.
- Bury, Sh. (1982). *Jewellery Gallery: Summary Catalogue* (2nd ed.). Victoria and Albert Museum.
- Detrates, Y. (1975). Late Renaissance jewellery from Waddesdon collection. *The Connoisseur*, 766, 54.
- Dirlam, D. M., Misiorowski, E. B., & Thomas, S. A. (1985). Pearl fashion through the ages. *Gems & Gemology*, 21, 63–78.
- Hackenbroch, Y. (1996). *Enseignes Renaissance Hat Jewels*. Studio Per Edizioni Scelte.
- Hackenbroch, Y. (2015). *Jewels of the Renaissance*. Assouline.
- Massinelli, A. M., & Tuena, F. (1992). *Treasures of the Medici*. Vendome Press.
- Munn, G. C. (1993). *The Triumph of Love: Jewelry 1530–1930*. Thames & Hudson.
- Rodini, E. (2000). The Language of Stones. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(2), 17–28. <https://doi.org/10.2307/4113058>
- Romanenkova, J., Bratus, I., & Gunka, A. (2020). Historical jewels in the museums of the world. *Agathos*, 11, 1(20), 131–144.
- Romanenkova, J., Kuzmenko, H., & Bratus, I. (2019). Pendant in the Jewelry Fashion of the Northern Renaissance and Mannerism. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(3), 317–329. <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2198>
- Scarlsbrick, D., Wagner, C., & Boardman, J. (2016). *The Guy Ladrière Collection of Gems and Rings: The Philip Wilson Gems and Jewellery Series*. Philip Wilson Publishers.
- Seling, H. (2011). *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868*. Verlag C.H. Beck.
- Sibel, A. Ī. (2020). Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, 10–28.
- Thorton, D. (2015). *A Rothschild Renaissance: Treasures from the Waddesdon Bequest*. The British Museum Press.
- Wardropper, I. (2000). Between Art and Nature: Jewelry in the Renaissance. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(2), 7–15. <https://doi.org/10.2307/4113057>
- Warner, P. C. (1990). Fetters of Gold: The Jewelry of Renaissance Saxony in the Portraits of Cranach the Elder. *Dress*, 16(1), 17–27. <https://doi.org/10.1179/036121190805298447>
- Weldon, M., Carlson, J., Reedy, S., & Swann, C. P. (1996). Application of PIXE to the study of Renaissance style enamelled gold jewelry. *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, 109–110, 653–657. [https://doi.org/10.1016/0168-583X\(95\)00986-8](https://doi.org/10.1016/0168-583X(95)00986-8)

REFERENCES

- Bury, Sh. (1982). *Jewellery Gallery: Summary Catalogue* (2nd ed.). Victoria and Albert Museum [in English].
- Detrates, Y. (1975). Late Renaissance jewellery from Waddesdon collection. *The Connoisseur*, 766, 54 [in English].
- Dirlam, D. M., Misiorowski, E. B., & Thomas, S. A. (1985). Pearl fashion through the ages. *Gems & Gemology*, 21, 63–78 [in English].
- Hackenbroch, Y. (1996). *Enseignes Renaissance Hat Jewels* [Renaissance Signs Hat Jewels]. Studio Per Edizioni Scelte [in French].
- Hackenbroch, Y. (2015). *Jewels of the Renaissance*. Assouline [in English].
- Massinelli, A. M., & Tuena, F. (1992). *Treasures of the Medici*. Vendome Press [in English].
- Munn, G. C. (1993). *The Triumph of Love: Jewelry 1530–1930*. Thames & Hudson [in English].
- Renesansovyi khudozhnii metal* [Renaissance artistic metal]. (n.d.). Entsyklopediia khudozhnoho metalu. Retrieved June 28, 2022, from <https://cutt.ly/3CcumnG> [in Ukrainian].
- Rodini, E. (2000). The Language of Stones. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(2), 17–28. <https://doi.org/10.2307/4113058> [in English].
- Romanenkova, Iu. (2017). Zhemchug v iuvelirnom iskusstve Zapadnoi Evropy XVI veka [Pearls in the jewelry art of Western Europe of the 16th century]. *Text and image: essential problems in art history*, 2, 83–103 [in Russian].
- Romanenkova, J., Bratus, I., & Gunka, A. (2020). Historical jewels in the museums of the world. *Agathos*, 11, 1(20), 131–144 [in English].
- Romanenkova, J., Kuzmenko, H., & Bratus, I. (2019). Pendant in the Jewelry Fashion of the Northern Renaissance and Mannerism. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(3), 317–329. <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2198> [in English].
- Scarlsbrick, D., Wagner, C., & Boardman, J. (2016). *The Guy Ladrière Collection of Gems and Rings: The Philip Wilson Gems and Jewellery Series*. Philip Wilson Publishers [in English].
- Seling, H. (2011). *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868* [The Art of the Augsburg Goldsmiths 1529–1868]. Verlag C.H. Beck [in German].
- Shmahalo, R. (2015). *Entsyklopediia khudozhnoho metalu* [Encyclopedia of artistic metal]. Apriori [in Ukrainian].
- Sibel, A. Ī. (2020). Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, 10–28 [in English].
- Thorton, D. (2015). *A Rothschild Renaissance: Treasures from the Waddesdon Bequest*. The British Museum Press [in English].

Wardropper, I. (2000). Between Art and Nature: Jewelry in the Renaissance. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(2), 7–15. <https://doi.org/10.2307/4113057> [in English].

Warner, P. C. (1990). Fetters of Gold: The Jewelry of Renaissance Saxony in the Portraits of Cranach the Elder. *Dress*, 16(1), 17–27. <https://doi.org/10.1179/036121190805298447> [in English].

Weldon, M., Carlson, J., Reedy, S., & Swann, C. P. (1996).

Application of PIXE to the study of Renaissance style enamelled gold jewelry. *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*, 109-110, 653–657. [https://doi.org/10.1016/0168-583X\(95\)00986-8](https://doi.org/10.1016/0168-583X(95)00986-8) [in English].

PARAGON PEARLS IN THE WESTERN EUROPEAN JEWELLERY ART OF THE 16th—19th CENTURIES

Yuliia Romanenkova

National Aviation University

Abstract

The purpose of the article is to study the main trends in the use of paragon pearls in the jewellery manufacture of Western European countries, starting from the 16th century. *Methods.* The main scientific research methods include historical, chronological, complex, and comparative methods of art studies analysis to fully and thoroughly cover the phenomenon of the use of paragons in the jewellery art of the post-Renaissance era in the leading countries of Western Europe. *Results.* Since the end of the 15th century, pearls were among the most popular materials used by jewellers in England, Italy, Germany, Flanders, and France to create products both from the category of personal jewellery of various types and for decorating, for example, interior jewellery compositions. The article provides reasons for the popularity of baroque pearls, paragon pearls, and stylistic characteristics of products of the 16th century, inherited in later times as well. The article describes a number of the most characteristic examples of various types of products using paragons during the Renaissance and Mannerism, primarily pendants; later, fantasy compositions were increasingly added to them, and paperweights became popular. The article highlights the popularity of the 16th-century products in the 19th century, and the spread of Renaissance works modified in the 19th century — due to the high demand, Renaissance jewellery was decorated with additional details in the 19th century and this gave them a new life. New 19th-century products with paragons in the style of the Renaissance are also analysed. The principle motifs of the decoration of products using paragons, as well as stylistic features of certain products of the time, are revealed. *The scientific novelty of the article* is determined by the fact that in a large number of domestic art studies works there is a lack of those devoted to the jewellery art of Western Europe of the given era in general, and, in particular, there are no works that separately highlight the phenomenon of products using paragons, although this was one of the most popular phenomena in the world of jewellery of that period.

Keywords: Renaissance; Mannerism; jewellery; decorations; pendants; paperweight; baroque pearls; paragon pearls

Інформація про автора

Юлія Романенкова, доктор мистецтвознавства, професор, Національний авіаційний університет, пр. Любомира Гузара, 1, Київ, Україна, 03058, ORCID iD: 0000-0001-6741-7829, e-mail: 20romanenkova20@gmail.com

Information about the author

Yuliia Romanenkova, DSc in Art Studies, Professor, National Aviation University, 1 Liubomyra Huzara Ave., Kyiv, 03058, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6741-7829, e-mail: 20romanenkova20@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

OUTSTANDING REPRESENTATIVES OF MODERN MOVEMENTS IN UKRAINIAN ART

Viktoriia Cheban

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to explore the activities of the most famous Ukrainian artists who embodied in their works the ideas and moods of the Art Nouveau era of the late 19th and early 20th centuries. *Research methodology.* The author of the article applies structural, comparative, and analytical methods. *Results.* The study summarises art studies and scientific literature, which gave an understanding of the processes that directly influenced the development and creation of new artistic works in modern art, in particular, the issue of national cultural identity. The main modernist movements in Ukrainian art of the late 19th and early 20th centuries are analysed. The features of the work of prominent representatives of the modern era (M. Zhuk, V. Maksymovych, O. Arkhypenko, O. Murashko, O. Ekster, K. Malevich, V. Krotkov, and others) are characterised. Special attention is paid to the use of compositional schemes, symbolic techniques, and colouristic construction of paintings used by modernist artists. The study demonstrates that each artist considered it necessary to contribute something from his unique way of creation to the general culture and art of that time, therefore, in the Art Nouveau style, the atmosphere of presentation and colour changed, which directly affected the image of the paintings themselves. The features of the representation of female images in the works of artists of graphic, decorative and applied art are considered. The article reveals the contribution of Ukrainian artists to the cultural heritage of Europe. *Scientific novelty.* The contribution of Ukrainian artists to the development of the modernist art, who worked in various historical conditions without betraying the national foundations of artistic creative work, is traced.

Keywords: art; modern era; style; décor; female image

For citations

Cheban, V. (2022). Outstanding representatives of modern movements in Ukrainian art. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 47, 21-25. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269521>

INTRODUCTION

Today's realities more than ever require an in-depth study of various movements of Ukrainian art. The article is dedicated to the Ukrainian artists who worked in the modern era and left a unique legacy, which is a significant contribution to the entire European cultural community. The idea of further research on this topic is the issue of the ban and disappearance of Ukrainian works of art, in particular those related to the modern era. At the current stage of the development of Ukrainian art studies, the issue of the national idea as an important factor in the development of artistic culture is becoming particularly relevant, which is reflected in the works of domestic and foreign scholars. The analysis of Ukrainian sources (arti-

cles, monographs, dissertations, etc.) proves that there are many topics that were ignored by the researchers since a significant emphasis was placed on the works of foreign scholars. Thus, modern art studies researchers face an urgent task: to conduct as many qualitative studies as possible on the issues of Ukrainian cultural achievements from the point of view of the historical prism of perception of being.

RECENT RESEARCH AND PUBLICATIONS ANALYSIS

Among the published articles and scientific research, attention should be focused on the works of V. Afanasiev (2006), Yu. Bohutskyi and V. Sheiko (2013), V. Holovko (2003), A. Hotsaliuk (2018),

Z. Zlatanov (2019), H. Skrypnyk and T. Kara-Vasyliieva (2007), A. Tsyna (2020), in which the origins of Art Nouveau and avant-garde in Ukrainian art are revealed; Ukrainian applied graphics of the late 19th — first half of the 20th century, as well as works on the history of fine art, are studied; the art of ornament, which made a great contribution to the treasury of world art of the modern era, is described. The authors note that Art Nouveau is reflected in many areas of creative activity, and primarily in architecture, painting and applied arts.

The purpose of the article is to study the activities of the most famous Ukrainian artists who embodied in their works the ideas and moods of the modern era of the late 19th and early 20th centuries.

Research methodology. The author of the article applies structural, cultural, comparative, and analytical methods in the study of the achievements of Ukrainian artists of the modern era.

RESULTS

Art Nouveau is characterised by the interpenetration of easel and arts and crafts forms of art. Ornament acted as a means of forming the compositional structure of Art Nouveau and as a decoration of works of art. It was the ornament that set a peculiar rhythm of flexible lines and organised the plane, which passed into the development of graphics. Therefore, the art of books, lithography, and xylography reached a high level during this period. The idea of Art Nouveau was the desire to become a single synthetic style, combining all the elements from the human environment into one direction. As a result, there was a growing interest in decorative and applied arts: interior design, ceramics, graphics. Everything had an imprint of the Art Nouveau style: from decorative elements to reproductions of popular artists (Bohutskyi & Sheiko, 2013).

The figurative language of Art Nouveau is organically combined with national features in the works of the Ukrainian graphic artist, master of ceramics, one of the founders of the Ukrainian Academy of Arts Mykhailo Zhuk (1883–1964) — a student of the famous Polish master of secession. He also worked as a poet, novelist, playwright, but went down in history as a famous painter. Thanks to his talent, he became a legend of the national art culture, as he was the only one who created the largest number of portraits of his contemporaries: T. Shevchenko, I. Franko, M. Kotsiubynsky, H. Skorovoda, L. Ukrainka, N. Uzhvii, M. Khvylovy, M. Lysenko and others. Catalogues of his exhibitions are presented in various museums of Ukraine. The ideas of Art Nouveau can be clearly traced in his book works of 1917, for example, in the illustration of O. Oles's book *On the Green Moun-*

tains, where the artist depicts the mallow as a synergy of decorativeness and faithfulness to nature. It is the mallow flower that becomes a symbol of spontaneity, a "life impulse" that harmoniously echoes the modern moods of reproducing complex lines. M. Zhuk (1912) describes this creative method in the lines to his beloved woman: "You create from the lines those secret miracles that are hidden in the soul at the very bottom..." (p. 27).

The decorative ornamentation of his art comes from the origins of the plant world, which was generally inherent in the style (*Carnation, Lily*). It is in its diversity that Art Nouveau drew the plasticity of its flowing lines. In numerous panels of the master, along with such fantastic images, where the lily beloved by secessionists and the wings of an amazing bird are combined, stylised wildflowers interact: marigolds, dahlias (*Ornament, Black and White*). M. Zhuk's portrait works, despite their decorativeness, are marked by psychological development of images (Skrypnyk & Kara-Vasyliieva, 2007).

The defining features of Art Nouveau were also embodied in the works of Vsevolod Maksymovych (1894–1914). The artist's monumental panels, portraits, mythological scenes (*Kiss, Feast*) reflected both his fate as a typical representative of the era of decadence, and the features of his art with the symbolism of images emphasised by the decorativeness of plane forms, where the rhythmic role of contour lines prevails (*Decorative Panel*). The world on his canvases is always conditional, theatrical, and masquerade. In the two-dimensional space of the artist's paintings, the graphic principle is primary (*Argonauts, Carnival*), therefore he was considered one of the leaders in the world of secession (Skrypnyk & Kara-Vasyliieva, 2007).

Cubism in sculpture was represented by Oleksandr Arkhypenko (1887–1964). The artist's works changed the world's ideas about sculpture of the beginning of the 20th century (*Standing Woman, Woman with a Fan*), since he was the first to compose a single form of various non-equivalent forms, introducing glass, wood, metal into the composition. His works are determined by the laconism, dynamism of the composition of the form. He introduced polychromy, concavity and openings into sculpture as expressive elements of sculpture, synthetic three-dimensional movable structures (Tsurmenko, 2016).

The term Cubo-Futurism originated from the names of two artistic trends: French Cubism and Italian Futurism, which, at first glance, was difficult to synthesise. The most prominent representatives who embodied the principles of cubism (movement, speed, energy) are Kazimir Malevich, Vasily Krotkov, Aristarkh Lentulov, Vadym Meller. The representatives of

avant-garde painting, freeing themselves from direct imitation of nature, received a certain freedom to interpret the world in their own way. It is worth noting that it was in Ukraine that the trend towards abstractionism became widespread, which led to pragmatism and social involvement in painting of that time. In Ukrainian Art, the extreme positions of the avant-garde emerged — Suprematism and Cubo-Futurism, which later formed as conceptually new trends of abstractionism that denied the value of reproducing an inanimate object (Holubets, 2008).

In the Ukrainian artistic sphere, the restructuring of the image of a woman took place from the point of view of sensuality in the works of Oleksandr Murashko (1875–1919). The art of France and Germany left an imprint on the master's work, giving it features of impressionism and symbolism. However, the stay in France and Germany affected the master's work not only in the impressionistic interpretation of nature, the symbolist load of colour, but also in the artist's reinterpretation of the images he used in his work, in particular, the image of a woman. These changes are best traced in the portrait genre. The female images created by O. Murashko before traveling abroad are marked by deep psychologism, an attempt to reveal the personality in a manner characteristic of realistic art. Instead, for female portraits painted in Europe and after returning, the semantic emphasis shifts to the sensuous plane. Although it is present as a subtle nuance and appears along with psychologism, as well as in a generally realistic interpretation of nature, it is still impossible not to notice the emphasised femininity and sensuality of his images. The artist mainly achieves the feeling through the use of the model's angle, a bare shoulder or hand, a constant and very special enhancement of colour intonation. Examples of such images were *Woman in Black* (1917), *Woman with Flowers* (1918), *Girl in a Red Hat* (1903); *On the Streets of Paris* (1903). A good example is O. Murashko's painting *The Annunciation* (1909), where the theme of religion plays a secondary role, emphasising the pictorial problematic. The image of a simple peasant woman Mary is raised by the author to the level of a saint. But, in the general trends in modernity, the latest psychoanalytical concepts of individualism were discovered, which brought bodily human nature and essence to the fore. All this was reflected in religious plots. Mary's image in *The Annunciation* by A. Murashko, in addition to the fact that she is depicted as a simple Ukrainian peasant, is shown from the side of her human essence: this is evidenced by a realistic interpretation of the image as concrete, and not collective and ideal. Moreover, the emphasis of this image is shifted to the corporeal, fleeting: Mary appears very feminine, this impression is enhanced

by her loose braids, a simple white shirt that slipped over the shoulder, the grace of her posture; the fluidity, instantness of the moment emphasises the impressionistic interpretation of the terrace lighting. In Ukraine, religious painting had deep traditions, and this interpretation of the plot was innovative for the Ukrainian worldview, which was closely intertwined with the Christian worldview. It would be appropriate to draw certain analogies with the Pre-Raphaelite D. Rossetti's painting *The Annunciation* (1850). This masterpiece for the first time touches on a religious theme, where not only the spiritual values of a person are represented, but also femininity (Afanasiev, 2006).

O. Murashko's work was created later than the general modern concepts, it emerged in the field of Ukrainian culture later than the European style, emphasising the existing analogies that determine the common worldview bases, and confirm that Ukraine was part of the pan-European cultural process. In the modern style, the topic of female nature is important, namely: the issue of virginity, motherhood, and old age. It is noteworthy that the image of inevitability finds itself in a female representation. In our opinion, such a tendency is connected with a special interpretation of the image of a woman as a phenomenon, because she possesses the secret of birth, and also, a kinship with death can be traced. This approach defines a woman as a mysterious being. Its leading feature is the contradiction that finds itself in the synthesis of Life and Death.

In Ukrainian Art, the theme of three centuries was developed by F. Krychevsky (*Three Ages*, 1913). Certain analogies with *Three Ages* can be drawn in F. Krychevsky's triptych *Life*. Although the composition conveys three periods of family life ("Love", "Family", "Return"), the woman occupies a central place here. In all three compositions, her figure is key and the change in life periods is reflected, first of all, on her. To a certain extent, we can speak of the attitude to the theme of different manifestations of the female essence in each period of life regarding Krychevsky's series *Kateryna* (1937–1940). Although Shevchenko's idea is clearly read, the artist reveals the image not of Kateryna-Ukraine, but of Kateryna—a woman, which is seductive, pure at the beginning, and broken, dramatic but surprisingly feminine at the end of the drama (Hotsaliuk, 2018).

The student of O. Murashko, the artist Oleksandr Bohomazov (1880–1930) was called the "Ukrainian Picasso" — a poet by worldview and an analyst by mindset. He looked for himself in different styles: from Realism to Cubo-Futurism, but most of all he liked to depict Kyiv. *Hay Market*. Kyiv is one of his outstanding works, which demonstrates dynamics in static.

A prominent representative of Cubo-Futurism was also Kyiv resident Oleksandra Ekster (1882–1949), who adhered to the ideas of style in everything except colour, because Cubo-futurists put it in last place. The artist gave the colour scheme a decisive role (*City, Venice, Wine, Florence*), which later determined her unique signature in the work. The artist together with O. Bohomazov and O. Arkhypenko studied under M. Pymonenko. It was Ekster who combined the ideas of Cubism with abstract motifs and bright colours borrowed from Ukrainian folk art. It was she who inspired Picasso to use bright colours in Cubism. After communicating with her, the founder of Cubism dramatically expands his palette and boldly expands the entire range of colours, not avoiding contrasts. Thus, the reformist ideas and innovative features of the style of the Ukrainian artist entered the history of world art studies. In 2008, the National Art Museum hosted the first retrospective exhibition of O. Ekster with an exposition of more than 50 works (Bohutskyi & Sheiko, 2013).

CONCLUSIONS

Having studied the scientific literature, it can be argued that the concepts: "modern", "decorative and applied art", "style", "image" are interpreted differently in various sources. But it is the disclosure of these concepts that creates a general picture of the modern era, its significance in the further development of culture and art. In recent decades, the art at the turn of the 19th–20th centuries and the underestimated contradictory Art Nouveau style are of great interest, which is due to the consonance of this period with modern processes of changing worldviews. In Ukrainian and European cultures, interest in Art Nouveau is associated with the need for rehabilitation and reassessment of its role in the general panorama of art.

Summing up, it should be noted that the modern era discovered many new Ukrainian artists, brought a conceptually different vision of images in art, laying the groundwork for further in-depth research.

In the course of the research, we managed to achieve the set objectives:

- the main modernist movements in Ukrainian art of the late 19th and early 20th centuries are analysed;
- the features of the work of prominent representatives of the modern era (M. Zhuk, V. Maksymovych, O. Arkhypenko, O. Murashko, O. Ekster, K. Malevich, V. Krotkov and others) are characterised;
- the features of the representation of female images in the works of artists of graphic, decorative and applied art are considered;
- the contribution of Ukrainian artists to the cultural heritage of Europe is revealed.

The scientific novelty of the article consists in the fact that for the first time the contribution of Ukrainian artists to the development of the modernist art, who worked in various historical conditions without betraying the national foundations of artistic creative work, is traced.

The next stage of the study of Ukrainian Art Nouveau will be a more detailed study of the architectural works of the period under consideration.

REFERENCES

- Afanasiev, V. (2006). Rozvidky z istorii ukrainskoho mystetstvovnavstva [Explorations on the History of Ukrainian Art]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Fine Arts of Ukraine in the Twentieth Century] (Vol. 2, pp. 45–56). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Bohutskyi, Yu. P., & Sheiko, V. M. (2013). Rol dialohu kultur u protsesi synerhetychnoi dynamiky evoliutsii systemy upravlinnia suchasnoiu tsyvilizatsiieiu v dobu hlobalizatsii [The role of the dialogue of cultures in the process of synergistic dynamics of the evolution of the management system of modern civilization in the era of globalization]. *Culture of Ukraine*, 43, 4–16 [in Ukrainian].
- Holovko, V. (2003). "Modernizatsiia" yak metanarratyv ukrainskoi istorii ["Modernization" as a Metanarrative of Ukrainian History]. *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia*, 9, 410–427 [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2008). Pytannia terminolohii v suchasni mystetski osviti [The Issue of Terminology in Modern Art Education]. *Art Research of Ukraine*, 9, 6–18 [in Ukrainian].
- Hotsaliuk, A. A. (2018). Zberezhennia tradytsii u suchasnomu ukrainskomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Preservation of Traditions in Modern Ukrainian Decorative and Applied Art]. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*, 2(11), 9–14 [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H. A., & Kara-Vasyliieva, T. V. (Eds.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art] (Vol. 5: Mystetstvo XX stolittia [Art of the 20th Century]). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine [in Ukrainian].
- Tiurmenko, I. I. (2010). *Kulturolohiia: teoriia ta istoriia kultury* [Culturology: Theory and History of Culture] (3rd ed.). Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Tsyna, A. Yu. (2020, October 1–2). Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo yak symvolichnyi svit narodnoi tvorchosti [Decorative and applied art as a symbolic world of folk art]. In L. V. Orshanskyi & N. I. Kuzan (Eds.), *Narodne mystetstvo Boikivshchyny: istoriia*

ta suchasnist [Folk art of Boykivshchyna: history and modernity], Proceedings of the II All-Ukrainian Scientific-Practical Conference (pp. 152–158). RVV Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].

Zhuk, M. (1912). Pauza [Pause]. In *Spivy Zemli* [Songs of the Earth] (p. 27). Drukarnia Hubernskoho zemstva [in Ukrainian].

Zlatanov, Z. (2019, October 24–25). Istoriiia rozvytku dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva v Ukraini

[History of decorative and applied arts in Ukraine]. In *Naukova atrybutsiia tvoriv mystetstva, ekspertyza ta otsinka kulturnykh tsinnosti* [Scientific attribution of works of art, examination and evaluation of cultural values], Proceedings of the Scientific-Practical Conference (pp. 43–47). National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ МОДЕРНИХ НАПРЯМІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Вікторія Чебан

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — дослідити творчість найбільш відомих українських митців, які втілювали у своїх роботах ідеї і настрої епохи модерну кінця XIX — початку XX століття. *Методи дослідження*. У статті застосовано структурний, компаративний методи, метод мистецтвознавчого аналізу. *Результати*. У дослідженні узагальнено мистецтвознавчу та наукову літератури, що дало розуміння процесів, які безпосередньо впливали на розвиток і створення нових художніх творів у мистецтві модерну, зокрема питання національної культурної ідентичності. Проаналізовано основні модерні напрями в українському мистецтві кінця XIX — початку XX ст. Охарактеризовано особливості творчості видатних представників епохи модерну (М. Жука, В. Максимовича, О. Архипенка, О. Мурашка, О. Екстер, К. Малевича, В. Кроткова та інших). Особливу увагу зосереджено на застосуванні композиційних схем, символічних прийомів і колористичних побудов картин, використаних художниками-модерністами. Виявлено, що кожен митець вважав за необхідне внести щось зі свого унікального способу творіння в загальну культуру та мистецтво того часу, тому в стилі модерн змінилися атмосфера подачі та колорит, які вплинули безпосередньо на саме зображення картин. Розглянуто специфіку зображення жіночих образів у працях митців графічного та декоративно-ужиткового мистецтва. Виявлено внесок українських митців у культурну спадщину Європи. *Наукова новизна*. Простежено внесок у розвиток мистецтва епохи модерну українських митців, які працювали в різних історичних умовах, не зраджуючи національних засад художньої творчості.

Ключові слова: мистецтво; епоха модерну; стиль; декор; жіночий образ

Information about the author

Viktoriia Cheban, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9632-535X, e-mail: viktorinacheban@gmail.com

Інформація про автора

Вікторія Чебан, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-9632-535X, e-mail: viktorinacheban@gmail.com



ЗАРОДЖЕННЯ КОМЕДІЇ НОВОГО ТИПУ У ФІЛЬМАХ ЧАРЛІ ЧАПЛІНА

Євгенія Морєва^{1*}, Андрій Маслов-Лисичкін²

¹Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

²Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити передумови у формуванні та становленні нових жанрів кінокомедії у творчості американського режисера Чарлі Чапліна та систематизувати основні принципи побудови його комедійної драматургії. *Методи дослідження*. Застосовано біографічний метод (за його допомогою проведено паралелі та знайдено закономірності між професійною діяльністю та життєвими перипетіями, що спіткали митця впродовж життя, особливо у ранніх періодах) та соціокультурний підхід (розкриває професійний та особистісний контекст, в якому жив та працював режисер). Також використано загальнонаукові та наукові методи, зокрема, метод мистецтвознавчого аналізу (для виявлення особливих засобів виразності у візуальному та музичному ряді) та метод історичного аналізу (для узагальнення результатів дослідження). *Результати*. Комедії Чарлі Чапліна засновані на всьому спектрі людських почуттів; через смішні та кумедні ситуації розкриваються глибокі теми, що одвічно турбують людство: любов, родина, турбота, прив'язаність, відповідальність, добро та зло. Одна з основних тем — бідність в модерному суспільстві — геніально реалізується за допомогою придуманого режисером знаменитого героя-волоцюжки (у власному виконанні), який змушений підкорюватись законам андеграунду мегаполіса, але є взірцем чуйної та інтелігентної людини. Виявлено, що у жанровому відношенні комедії Чарлі Чапліна не вписуються в наявну на той час (і пізніше) класифікацію, адже його фільми — нове слово в кінокомедії. На прикладі ранніх комедій Ч. Чапліна розглянуто формування знаменитого образу незграбного волоцюги. Аналіз фільму «Малюк» за допомогою біографічного методу виявив риси вдачі нового комедійного героя, адже його поведінка впливає на емоційне сприйняття глядача. Власний життєвий досвід режисера дозволив створити унікальні екранні твори, засновані на гуманізмі та любові до життя. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві висвітлено питання жанрової проблематики в фільмах Чарлі Чапліна.

Ключові слова: кінокомедія; жанр; біографія; знімальний процес; міжлюдські стосунки; Чарлі Чаплін

Для цитування

Морєва, Є., & Маслов-Лисичкін, А. (2022). Зародження комедії нового типу у фільмах Чарлі Чапліна. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 26-32. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269545>

ВСТУП

Формування жанрової системи в кінематографі на початку його становлення відбувалось доволі стрімко, але в перші роки кіно компонувалось із набору простих сюжетів, опосередковано пов'язаних між собою. Технологічні можливості в той час не дозволяли розвинути сюжети з глибокими ідеями та складною драматургією. Часто сюжетна лі-

нія народжувалась прямо в студії в процесі зйомки. Динамічність подій у кадрі була першочерговою, саме цей параметр формував жанрово-стильове розгалуження в ранньому кінематографі і зараз вважається одним із жанрово- та стильоутворювальних чинників. Обов'язковою була яскравість візуального ряду, оскільки чорно-біле кіно не могло оперувати кольором, цю функцію виконували об'єкти, які рухались, особлива увага приділялась

Надійшла 24 травня 2022; Прийнята 27 серпня 2022

Стаття була вперше опублікована онлайн 26 грудня 2022

*Автор для кореспонденції

жестикуляції та міміці героїв (на межі афектації). Видовищність була найпершим показником, який впливав на емоційний стан глядача (знов ж таки, через перцептивну обмеженість німого кіно), а звуковий ряд — тільки доповненням, яке в цілому створює той чи інший настрій.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Кінороботам Чарлі Чапліна присвячено багато досліджень — від ґрунтовних монографій та життєписів до спеціальних статей, присвячених тій чи іншій проблематиці чи тому чи іншому фільму режисера. В контексті цієї роботи інтерес становить одна з перших монографій письменник Дж. МакКейба «Чарлі Чаплін» (McCabe, 1978), який був знайомим з оточенням режисера та багато деталей його біографії дізнався з розмов із цими людьми. У фундаментальному дослідженні Ж. Делеза «Кіно» акцентується увага на тому, що Чаплін, працюючи з пантомімою в німому кіно, перетворив її на мистецтво-дію: «Чаплін вибирав близькі один одному жести та відповідні їм віддалені ситуації так, що з їхньої взаємодії виникала особливо напружена емоція, і водночас народжувався сміх» (Deleuze, 1997, p. 170). У книзі Ч. Маланда (Maland, 1989) «Чаплін і американська культура: еволюція образу зірки» йдеться про феномен режисера, актора та продюсера, розкриваються причини популярності його фільмів. К. Харнес (Harness, 2007) бачить у комедіях Чапліна соціальний коментар, зроблений за допомогою виразних засобів кіно, про що йдеться в його книзі «Мистецтво Чарлі Чапліна: аналіз фільмів». Окремі статті З. Межеєвської «Чарлі Чаплін: геній комедії» (Mierzejewska, 2011) та К. Б. Куріяма (Kuriyama, 1992) «Змішана комедія Чапліна», а також дослідження Дж. Масти (Mast, 1979) «Комічне мислення. Комедія та кінематограф» присвячені жанровому аспекту фільмів Чарлі Чапліна. Візуальні та інші виражальні засоби комедій режисера аналізуються у роботі К. Гансмаєра (Hansmeyer, 1999) «Прийоми Чарлі Чапліна у створення комічного ефекту його фільмів», а їхній вплив на європейський авангард — у лекціях Ш. Сіммонса (Simmons, 1985) у Флоридському Міжнародному університеті (1985) та художній галереї Ванкувера (1992). З точки зору психології фільми Чапліна розглянуто в монографіях С. Б. Джиргуса (Girgus, 2002) «Америка в кіно: модернізм, документальна драма і Америка, що змінюється» та Е. Кріса (Kris, 1952). Деякі біографічні деталі, пов'язані з особистим життям, висвітлено на сторінках спогадів його другої дружини Л. Грей в співавторстві

з американським істориком та мистецтвознавцем Дж. Венсом (Grey Chaplin & Vance, 1998) «Дружина короля вечірки» та Л. Вади (Wada, n.d.) «Дружина Чарлі Чапліна». Основним інформаційним джерелом є автобіографія самого режисера (Chaplin, 2012).

Мета статті — визначити передумови формування та становлення нових жанрів кінокомедії у творчості американського режисера Чарлі Чапліна та систематизувати основні принципи побудови його комедійної драматургії.

Методи дослідження. Переоцінити роль фільмів режисера в історії розвитку комедійних жанрів у кінематографі неможливо, оскільки саме Чаплін використав психологічний чинник, який надав його комедіям (та комедіям режисерів наступного покоління) іншого змісту в порівнянні з популярними на той час комедіями ляпасів або ситуацій. Для досягнення поставленої мети використано біографічний метод, що широко застосовується в психології та літературознавстві (за його допомогою проведено паралелі та знайдено закономірності між професійною діяльністю та життєвими перипетіями, що спіткали митця впродовж життя, особливо у ранніх періодах) та соціокультурний підхід (який розкриває професійний та особистісний контекст, в якому жив та працював режисер). Застосовано загальнонаукові та власне наукові методи, зокрема метод мистецтвознавчого аналізу (для виявлення особливих засобів виразності у візуальному та музичному ряді) та метод історичного аналізу (для узагальнення результатів дослідження).

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Чарльз Спенсер Чаплін, який розпочав свою діяльність у кіно, коли переїхав із Нью-Йорка до Лос-Анджелеса. Його перші кроки в екранному мистецтві були пов'язані з комедіями-ситуаціями, з якими він уже був добре знайомий, оскільки їхній принцип використовувався і в театрі. У перші роки роботи в Голівуді режисер спостерігав, як стрімко розвивались технології в кінематографі, головним чином у бік оптимізації розмірів та збільшення мобільності апаратного обладнання. На сторінках автобіографії він згадує, як після повернення зі своєї європейської подорожі (на початку 20-х) він із здивуванням побачив, що ті знімальні прилади, які раніше займали велику кімнату, значно зменшились, деякі можна було пересувати та навіть переносити. Безперечно, це пришвидшило, спростило та надало зручності знімальному процесу, що давало змогу більш творчо підійти до змісту фільму.

Еволюція комедії в творчості Чарлі Чапліна почалась, як і в більшості режисерів того часу, з комедій-ситуацій; драматургія (т.зв. «ланцюжкова»), яка базувалась на швидких сюжетних поворотах, являла собою т.зв. зчеплені набори міні-сюжетів, подієво пов'язані між собою (іноді такі сюжети вибудовувались лише на наявності одного спільного героя). Кінематограф тоді не потребував від авторів особливої сценарної майстерності, і сценарій писався прямо в момент зйомок. Однак з розширенням технічних можливостей почався процес ускладнення змістового наповнення фільмів, і одним із перших режисерів у жанрі комедії з цим експериментував Чарлі Чаплін. Митець замислився над зображенням стосунків між людьми в реальному житті в жанрі комедії, в процесі чого народився знаменитий волоцюга. Спостережливість режисера та вміння помічати найдрібніші деталі створили образ, у якому дивним чином поєднано полярні риси характеру волоцюги та інтелігента, що часто траплялися в житті та рідко на екрані й надавало незмінному герою Чапліна більшої реалістичності в порівнянні з багатьма популярними кіногероями того часу. В такому образі митець дебютував у фільмі Г. Лермана «Дитячі автомобільні гонки» (1914) як герой масовки, який постійно намагається влізти в кадр, заважаючи головним героям.

А вже у своєму фільмі «Позикова лавка» (1916) Чаплін розвиває характер свого героя, наділяючи його тими зворушливими якостями, яким співчував глядач: у сцені, коли він намагається переконати «позикодавця», задіяні відповідна жестикуляція, а головне — крупний план обличчя, яке виражає глибину почуттів (у зміні емоційного стану героя — від доброти до відчаю та терпличості). У творчості режисера вперше висвітлюється тема дитинства в усіх його аспектах. Для самого Чапліна вона була близькою, адже він виховав одинадцять своїх дітей (дванадцятого визнав рідним, попри негативний результат судмедекспертизи). Незважаючи на те, що стосунки з колишніми дружинами не завжди були простими (до прикладу, Літа Грей надрукувала свої спогади про романтичні стосунки та дворічний шлюб з режисером в автобіографії та спільній із Джеффри Венсом книзі «Дружина короля вечірки», в якій ідеться про найдорожче розлучення того часу (яке коштувало режисеру 825000 доларів) (Grey Chaplin & Vance, 1998), його діти завжди відчували батьківську любов та турботу, про що вони самі розповідали журналістам у численних інтерв'ю. Проте Чаплін-батько у вихованні дотримувався строгих правил та християнських заповідей, його нащадки вирости гідними людьми, деякі з них обрали

акторську професію чи професію зі світу кіно та досягли значних результатів: Чарльз Чаплін-молодший (актор, 1925–1968, в шлюбі з Літою Грей), Сідні Ерл Чаплін (актор, 1926–2009, в шлюбі з Літою Грей), Джеральдін Чаплін (актриса, нар. у 1944 в шлюбі з Уною О'Ніл), Майкл Джон Чаплін (актор, нар. у 1946 в шлюбі з Уною О'Ніл), Джозефіна Чаплін (актриса, нар. у 1949 в шлюбі з Уною О'Ніл), Вікторія Чаплін (артистка цирку, нар. у 1951 в шлюбі з Уною О'Ніл), Юджин Чаплін (режисер, звукоінженер, нар. у 1953 в шлюбі з Уною О'Ніл), Джейн Чаплін (актриса, нар. у 1958 в шлюбі з Уною О'Ніл), Крістофер Чаплін (композитор і актор, нар. у 1962 в шлюбі з Уною О'Ніл).

Тема дитинства є центральною в творчості Чарлі Чапліна та постійно перетинається з темою родинних взаємин, багато його фільмів використовують сюжети з його власного життя. Батьки Чарлі та його брата Сіда до розлучення були відомими акторами, мали успіх. Перший рік маленького Чарлі минув у теплі та любові. Але все раптово змінилось для всіх членів родини після розлучення, яке спровокувало злидні і для матері, і для батька. Втративши голос, мати вже не могла виступати в вар'єте, заробляла перешиванням речей, зіпсувавши зір та підірвавши психічне здоров'я. Батько, хоча й зміг довше втримати популярність, та все ж пияцтво довело його спочатку до бідності, а згодом — до смерті. Брати швидко стали на самостійний шлях та почали заробляти та утримувати родину, зокрема, допомагати батьку. Одна з останніх зустрічей батька та сина описана в книзі Дж. МакКейба (McCabe, 1978) «Чарлі Чаплін», коли старший Чаплін зустрів біля бару свого сина та попросив його виступити перед друзями-пияками. Він так пишався своїм сином, що дав гроші за виступ, проте синові він запам'ятався інакше: «...дав йому щось інше: поцілунок і обійми — перший і єдиний раз, коли він це зробив. Це був останній раз, коли Чарлі бачив свого батька» (р. 19).

Часто можна почути, що існує т.зв. феномен Чарлі Чапліна щодо його ранньої популярності, природної майстерні, здатності стрімко розбагатіти та стати мільйонером. Проте коріння цього «феномену» треба шукати в його нелегкому дитинстві, яке спонукало п'ятирічного хлопчика почати грати в спектаклях:

... коли мені було п'ять років, я вперше вийшов на сцену, тому що голос моєї мами зірвався. Я як раз стояв за кулісами. В залі почали реготати, видавати різні звуки, і мама вибігла зі сцени. Тоді директор взяв мене за руку, вивів на сцену, а сам

пішов, і я опинався сам на сам з публікою. Я не міг розгледіти обличчя людей через завісу тю-тюнового диму. Я тихенько, а потім голосніше заспівав популярну пісню, а оркестр не міг довго “схопити” мене. На середині пісні в мене почали кидати монети, я зупинився і сказав, що як зберу гроші, продовжу, від чого зал знову вибухнув сміхом. Я не соромився, мені було зручно, я відчув публіку, під її оплески танцював, мавпував відомих співаків. (Chaplin, 2012, pp. 13–14)

Такий ранній акторський досвід спричинив те, що вже в 12 років Чаплін мав перший ангажемент, але і це далось не раптово, оскільки братам (ідея почати акторську кар’єру належала старшому братові Сіднею) знадобилось багато разів зазнати невдачі, аби врешті зрозуміти, що саме потрібно для успіху (зовнішній вигляд, манери, стиль мовлення тощо). Отже, долаючи багато перешкод, брати увійшли в омріяний акторський світ: «Мистецтво, зокрема комедія, стала одночасно засобом виживання та формою контрольованої боротьби з божевільням, яка може подолати або відвернути зовнішні та внутрішні загрози. Чаплін не тільки розумів це, але й наполегливо тримався цієї передумови» (Kuriyama, 1992, p. 28). Лондонське театральне бюро Чарльза Формана, за спогадами самого Чапліна, було відправною точкою його професійної кар’єри (1903), хоча ще в 1898 році грав та танцював в студії «Вісім Ланкаширських хлопців». У цьому контексті існує ще одна істотна деталь — Чаплін, потрапивши в театральні бюро та студії, додавав до свого віку два роки. Отже, лондонські сцени побачили перші кроки зіркового шляху великого коміка.

Незабаром прийшла ідея підкорити нью-йоркський Бродвей, але перші гастролі лондонського театру з їхнім «Гамлетом» пройшли непомітно, і тільки вдруге Чарлі Чапліна помітили місцеві продюсери, запропонувавши молодому акторові контракт у 1913 році. Відтак, бачимо, що до першого етапного успіху актор пройшов п’ятнадцять років набуття професійної майстерності, що нівелює «міф» про особливий феномен популярності Чапліна.

Проте справжнім поясненням «феномену» Чарлі Чапліна є те, що початок зіркової кар’єри актора (згодом режисера, композитора, сценариста, продюсера) збігся з початком американського кінематографа. Переїзд в Лос-Анджелес перегорнув сторінку в професійному та особистому житті Чапліна та розпочав славетний літопис митця в кіно. Це був його шанс «повторити свою перемогу і... подолати напівзасвоєний страх» (Kris, 1952, p. 214). Новацією Чапліна-режисера є зміна

комедійного дискурсу в кіно — на місце комедій ляпасів прийшли комедії-ситуації, яким він як режисер (та актор) надавав особливого змістового та емоційного забарвлення, що ще не практикувалось голлівудськими кіностудіями, але диктувалось професійним та життєвим досвідом митця. На «території» режисера Г. Лермана, у якого Чаплін грав у фільмах, народився образ знаменитого волоцюги в чоботах, штанях, піджаку не за розміром, з котелком та цівком — ознаками нового героя нової кіноери. Він змушував глядача сміятись і плакати, повністю переживати його історію та впізнавати частинку себе. Це новий тип героя не тільки в жанрі комедії, а й в кінематографі в цілому.

Чарлі Чаплін, більш відомий загалу як актор та режисер, ще поєднував діяльність продюсера, сценариста та композитора. За його ж словами, він був самоучкою та здобував знання різними доступними для себе шляхами: вчився режисерської та акторської майстерності безпосередньо на сцені та знімальному майданчику; музично обдарований від природи (в дитинстві самостійно навчився грати на фортепіано), створював мелодії для своїх фільмів, які потрапляли в руки професійних музикантів та звуковиків і перетворювались на влучні саундтреки), до того ж розподіляв їх у своїх фільмах так, що доречно говорити про засади музичної драматургії у режисера. Звісно, в той час про це кінематографісти серйозно не замислювались, однак інтуїтивно це відчував не тільки Чарлі Чаплін, але й інші.

Ще однією особливістю «феномену» Чапліна є те, що майже весь продакшн та постпродакшн був зосереджений у його руках; він бачив перспективу всього процесу, грамотно керував бюджетом, навчився гнучко планувати кожний знімальний день. Через те, що митець бачив цілісну картину з самого початку, фільми виходили органічними щодо форми та змісту. Це забезпечило їх смислову багатомірність, і сьогодні дослідники та знавці знаходять все нові й нові грані його кінодраматургії.

Перші голлівудські комедії були пов’язані з іменами М. Ліндера, Е. Любіча, Дж. К’юкора, які започаткували жанр ліричної комедії. Чарлі Чаплін не підпадає під будь-яку жанрову класифікацію раннього кінематографа, але він володів таким рівнем емоційного впливу, якого визнані комедіографи не досягли. Перші спроби жанрової систематики кіно класифікували постать Чапліна лише як автора комедій, оскільки більшість його фільмів не підпадали усталеним ознакам. Вже його ранні роботи відходять від принципів будови простого кіно: сюжети вже не такі лінійні (навіть

в комедіях-ситуаціях), виразно показана взаємодія художнього образу та реального життя. Як зазначає С. Б. Джиргус (Girgus, 2002), «... для Чапліна гумор водночас захищає та структурує індивідуальну психіку перед обличчям болю людського стану» (р. 158).

Переламним моментом у становленні Чапліна-режисера є вихід фільму «Малюк» (1921). Історія зворушливої комедії про життя волоцюги та його прийомного сина, знайденого на смітнику, почалась із казусу. Чаплін побачив батька та сина Куганів у танцювальній антрепризі, і образ маленького хлопчика запам'ятався режисеру. Наступного дня, дізнавшись, про те, що Джека запросив інший режисер, Чаплін засмутився через те, що зволікав і не встиг першим. Але невдовзі з'ясувалось, що через схожість імен (Джек — батько, Джеккі — син) він даремно нервував: питання було зняте, а контракт підписаний. Чаплін в автобіографії згадує, що працювати з хлопчиком було настільки легко, що народжені прямо на майданчику сценарні повороти одразу й блискуче втілювались у життя.

Фільм виявився зі складним сюжетом, у якому розповідається про декілька років життя волоцюги та його прийомного сина в бідній квартирі, про любов один до одного, спільні пригоди та буденне життя. Незважаючи на те, що образ волоцюги вже втілювався Чапліном на екрані, «Малюк» став першою повнометражною стрічкою, де герою надана повна психологічна характеристика (James, 2016). Драматичні сцени фільму є кульмінаційними за своїм темпом, напруженням та емоційним впливом, що підсилюється музичним рядом, створеним автором, про що йдеться у статті З. Межевської:

Оскільки фільм німий, дії акторів і драматична музика дійсно підкреслюють настрій конкретної сцени. Крім того, фільм створено за допомогою технології швидкої перемотки вперед, яка називається уповільненою зйомкою. Це робить персонажів смішнішими. Хорошим прикладом є сцена бійки Чапліна з громилою. Чаплін нічого не робить, але кидається, щоразу, коли чоловік завдає йому удару. Через перемотування вперед це виглядає дуже кумедно, оскільки Бродяга швидко присідає і, відповідно, змушує чоловіка мати вигляд страшного бійця. (Mierzejewska, 2011, p. 92)

Такої ж думки дотримується Г. Маст:

У фільмі «Малюк» Чаплін повертається до менш іронічного, більш сентиментального матеріалу.

Хоча критики захоплюються любов'ю та ніжністю у стосунках Чарлі з усиновленою дитиною, вони також знаходять серйозні недоліки в мелодраматичному трактуванні матері хлопчика, а також в іронічному сні, в якому нетрі Чарлі перетворюються на перлинно-біле небо. Але хоча стосунки Джеккі та Чарлі є емоційним центром фільму, вони не є його темою. Відкинути іншу частину фільму як невідповідну — означає втратити заплановану єдність. Подібно «Сонячній стороні», в «Малюку» протиставляються соціальні та моральні принципи людській практиці. Тема «Малюка» — родинна та батьківська любов. (Mast, 1979, p. 92)

Для Чапліна фільм був автобіографічним, адже за два роки він втратив власного сина Нормана і переніс всю свою любов і свій біль на екран: ««Малюк» — дуже зворушливий фільм. Це справді «картинка з усмішкою — і, можливо, зі сльозою». Це майже, як присвята Чарлі своїм глядачам, яка використовується як спосіб пояснити, ким він був у справжньому житті» (Mierzejewska, 2011, p. 91). Іронією долі стала подія, що припинила другий шлюб режисера: «Під час зйомок «Малюка» шлюб Мілдред і Чарлі розпався. Подружжя розлучилося 13 листопада 1920 року, незадовго до виходу «Малюка» на початку лютого 1921 року, майбутня дружина Чапліна Ліліта МакМюррей (Літа Грей Чаплін) грала у фільмі кокетливого янгола (Wada, n.d.).

«Малюк» є не тільки центральним фільмом певного періоду, а й однією із знакових комедій режисера, оскільки фільм виходить за жанрові межі і визначення його як комедії може бути тільки умовним і лише за візуальними ознаками. Але змістовий шар не вкладається в комедійний дискурс, незважаючи на безліч смішних чи кумедних сцен: «Що робить фільм ще більш привабливим, так це те, що Чаплін був диваком і мрійником, який грає героя у своєму сні. Він фактично використовує послідовності снів у кількох своїх фільмах: «Банк» (1915), «Сонячна сторона» (1919), «Малюк» (1921)» (Hansmeyer, 1999, p. 4). Проте критики не залишали в спокої режисера, дорікаючи йому за найдрібніші недоліки, але й визнаючи причину успіху фільму, про що йдеться у книзі Ч. Маланда «Чаплін та американська культура. Еволюція образу зірки»: «Це суміш комедії та пафосу у «Малюку» (як і у «Волоцюзі» та «Банку», що повністю відсутнє у щоденному житті. Чаплін, мабуть, усвідомлював, що це почуття було однією з причин популярності його фільмів» (Maland, 1989, p. 56).

ВИСНОВКИ

Отже, комедії Чарлі Чапліна є новим етапом в становленні комедійного жанру не тільки американського, а й у світового кінематографа. На прикладі «Малюка» можна побачити, які та скільки чинників впливали на створення спочатку невибагливих, а згодом і глибоко психологічних картин: це яскраві, часто драматичні сторінки біографії режисера (особливо його дитинства). Геніальний режисерський хід — народження особливого героя, завжди впізнаваного завдяки колоритній та безглуздій зовнішності, яка постійно контрастує з його глибоким духовним світом, що, з одного боку, підсилює комічний ефект, з іншого — створює унікальний та багатогранний образ. У швейцарський період Чаплін замінив музичний супровід, що додало фільму емоційних барв. У жанровому відношенні комедії Чарлі Чапліна не вписуються в наявну на той час (і пізніше) класифікацію, адже його фільми — нове слово в кінокомедії.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Chaplin, Ch. (2012). *My Autobiography*. Melville House.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 1. The Movement-Image*. University of Minnesota Press.
- Girgus, S. B. (2002). *America on Film: Modernism, Documentary, and a Changing America*. Cambridge University Press.
- Grey Chaplin, L., & Vance, J. (1998). *Wife of the Life of the Party: A Memoir*. Scarecrow Press.
- Hansmeyer, C. (1999). *Charlie Chaplin's Techniques for the Creation of Comic Effect in His Films*. GRIN Verlag.
- Harness, K. (2007). *The Art of Charlie Chaplin: A Film-by-Film Analysis*. McFarland & Co.
- James, S. (2016, March 1). *The Beginner's Guide: Charlie Chaplin, Director*. Film Inquiry. <https://www.filminquiry.com/the-beginners-guide-charlie-chaplin/> [in English].
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. International Universities Press.
- Kuriyama, C. B. (1992). Chaplin's Impure Comedy: The Art of Survival. *Film Quarterly*, 45(3), 26–38. <https://doi.org/10.2307/1213221> [in English].
- Maland, Ch. J. (1989). *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton University Press [in English].
- Mast, G. (1979). *The Comic Mind. Comedy and the Movies* (2nd ed.). The University of Chicago Press [in English].
- McCabe, J. (1978). *Charlie Chaplin*. Doubleday & Company, Inc [in English].
- Mierzejewska, Z. (2011). Charlie Chaplin: The Genius Behind Comedy. *ESSAI*, 9, 88–93.
- Simmons, Sh. (1985). *The Montage Man: Charlie Chaplin's Reception by the European Avant-Garde*. https://www.academia.edu/11094235/The_Montage_Man_Charlie_Chaplins_Reception_by_the_European_Avant-Garde [in English].
- Wada, L. (n.d.). *Charlie Chaplin's Wives* (Pt. 2). Edna Purviance. Retrieved May 20, 2022 from <http://www.ednapurviance.org/chaplininfo/chaplinwives.html> [in English].

REFERENCES

- Chaplin, Ch. (2012). *My Autobiography*. Melville House [in English].
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 1. The Movement-Image*. University of Minnesota Press [in English].
- Girgus, S. B. (2002). *America on Film: Modernism, Documentary, and a Changing America*. Cambridge University Press [in English].
- Grey Chaplin, L., & Vance, J. (1998). *Wife of the Life of the Party: A Memoir*. Scarecrow Press [in English].
- Hansmeyer, C. (1999). *Charlie Chaplin's Techniques for the Creation of Comic Effect in His Films*. GRIN Verlag [in English].
- Harness, K. (2007). *The Art of Charlie Chaplin: A Film-by-Film Analysis*. McFarland & Co [in English].
- James, S. (2016, March 1). *The Beginner's Guide: Charlie Chaplin, Director*. Film Inquiry. <https://www.filminquiry.com/the-beginners-guide-charlie-chaplin/> [in English].
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. International Universities Press [in English].
- Kuriyama, C. B. (1992). Chaplin's Impure Comedy: The Art of Survival. *Film Quarterly*, 45(3), 26–38. <https://doi.org/10.2307/1213221> [in English].
- Maland, Ch. J. (1989). *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton University Press [in English].
- Mast, G. (1979). *The Comic Mind. Comedy and the Movies* (2nd ed.). The University of Chicago Press [in English].
- McCabe, J. (1978). *Charlie Chaplin*. Doubleday & Company, Inc [in English].
- Mierzejewska, Z. (2011). Charlie Chaplin: The Genius Behind Comedy. *ESSAI*, 9, 88–93 [in English].
- Simmons, Sh. (1985). *The Montage Man: Charlie Chaplin's Reception by the European Avant-Garde*. https://www.academia.edu/11094235/The_Montage_Man_Charlie_Chaplins_Reception_by_the_European_Avant-Garde [in English].
- Wada, L. (n.d.). *Charlie Chaplin's Wives* (Pt. 2). Edna Purviance. Retrieved May 20, 2022 from <http://www.ednapurviance.org/chaplininfo/chaplinwives.html> [in English].

THE BIRTH OF A NEW TYPE OF COMEDY IN CHARLIE CHAPLIN'S FILMS

Eugeniya Moreva^{1*}, Andrii Maslov-Lysychkin²¹National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts²Kyiv National University of Culture and Arts**Abstract**

The purpose of the article is to determine the prerequisites for the formation and development of new genres of film comedy in the work of American director Charlie Chaplin and to systematize the basic principles of his comedic drama. *Research methodology.* The biographical method was used (with its help parallels were drawn and regularities were found between the professional activity and life vicissitudes that befell the artist throughout his life, especially in the early periods) and the socio-cultural approach (it reveals the professional and personal context in which the director lived and worked). In addition, general scientific and scientific methods were used, in particular, the method of artistic analysis (to identify special means of expression in visual and musical series) and the method of historical analysis (to summarize the results of the study). *Results.* Charlie Chaplin's comedies are based on the entire spectrum of human feelings; through funny and amusing situations, deep themes that have always concerned humanity are revealed: love, family, care, affection, responsibility, good and evil. One of the main themes — poverty in modern society — is ingeniously realized with the help of the famous tramp hero (in his own performance), who is forced to obey the laws of the underground of the metropolis, but is an example of a sensitive and intelligent person. It is revealed that in terms of genre Charlie Chaplin's comedies do not fit into the existing at that time (and later) classification because his films are a new word in film comedy. In the example of Chaplin's early comedies, the formation of the famous image of the clumsy tramp is considered. The analysis of the film *The Kid* using the biographical method revealed the traits of the new comedy hero because his behavior affects the viewer's emotional perception. The director's own life experience allowed him to create unique screen works based on humanism and love of life. *The scientific novelty* lies in the fact that for the first time in Ukrainian art studies the issue of genre problems in Charlie Chaplin's films is highlighted.

Keywords: film comedy; genre; biography; filming process; interpersonal relations; Charlie Chaplin

Інформація про автора

Євгенія Морєва, кандидат мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, Київ, Україна, 02000, ORCID iD: 0000-0003-4342-7242, e-mail: ginasea@ukr.net

Андрій Маслов-Лисичкін, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-4679-7214, e-mail: irinamlfest@gmail.com

Information about the authors

Eugeniya Moreva^{*}, PhD in Art Studies, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska St., Kyiv, 02000, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4342-7242, e-mail: ginasea@ukr.net

Andrii Maslov-Lysychkin, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4679-7214, e-mail: irinamlfest@gmail.com

^{*}Corresponding author



«ПЛАТФОРМІНГ» ЯК ІНСТРУМЕНТ ТРАНСФОРМАЦІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ІНДУСТРІЙ В ЕПОХУ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ: ПЕРСПЕКТИВИ ТА РИЗИКИ

Ігор Печеранський^{1*}, Юлія Шевчук¹

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — проаналізувати феномен «платформінгу» як інструмент трансформації організаційної ідентичності аудіовізуальної індустрії та розкрити пов'язані з ним перспективи й ризики на сучасному етапі. *Методологія дослідження* ґрунтується на міждисциплінарному підході, що дає змогу осмислити феномен «платформінгу» як складник сучасних аудіо-візуальних індустрій на перетині мистецтвознавства, культурології та медіаекономіки. Також використано метод теоретичного узагальнення, що дозволив сформулювати можливі перспективи та ризики розвитку стрімінгових платформ в епоху діджиталізації, та діяльнісний підхід, на базі якого використання онлайн-майданчиків представлено як процес «платформуння» аудіовізуального контенту з урахуванням медіаконвергенції. *Результати*. Стверджується, що вплив «платформінгу» на аудіовізуальну індустрію та її організаційну ідентичність лише збільшується, істотно трансформуючи останню. Під впливом діджиталізації та «стрімінгової революції» в межах аудіовізуального поля відбувся перехід від «мономедійної індустрії» до нової «мультимедійної індустрії», де одну з провідних ролей відіграють онлайн-платформи (Netflix, MUBI, Festival Scope, Curzon HomeCinema та ін.), їхня здатність швидко розвиватися та реагувати на запити аудиторії, надаючи своїм споживачам новий та цікавий контент. Доведено, що застосування стрімінгових платформ розширює спектр традиційних форм трансляції інформації, змінює аудіовізуальний ланцюжок постачання контенту, долаючи просторово-часові бар'єри та виходячи на глобальний рівень, а також образ і параметри аудіовізуального мистецтва в XXI столітті. Окрім перспектив застосування «платформінгу», вказано й на потенційні ризики. *Наукова новизна* визначається розкриттям специфіки вказаного феномену як інструмента трансформації аудіовізуальної індустрії в епоху діджиталізації, що дотепер не знайшло належного висвітлення в українському академічному дискурсі.

Ключові слова: аудіовізуальні індустрії; аудіовізуальний контент; платформінг; стрімінгові платформи; медіаконвергенція; Netflix; MUBI; Festival Scope

Для цитування

Печеранський, І., & Шевчук, Ю. (2022). «Платформінг» як інструмент трансформації аудіовізуальних індустрій в епоху діджиталізації: перспективи та ризики. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 33-41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269550>

ВСТУП

У 2022 році можна впевнено констатувати, що розвиток цифрових технологій зріс у геометричній прогресії, а їхнє використання набуло глобальних масштабів. Безперервний і тотальний зв'язок охопив велику частину людства завдяки масовому поширенню смартфонів, швидкому доступу до інформації, соціальних мереж, а також до аудіо-

візуального контенту та розваг. Прискорення технічного прогресу в цифровій сфері перетворило використання пристроїв і програм на базі хмарних обчислень, штучного інтелекту, аналізу метаданих і блокчейну на звичну справу. Технологічна революція значно посилила роль глобальних платформ, через що надмірну економічну й політичну владу отримали не більше ніж двадцять корпорацій у двох-трьох світових державах, невелика

Надійшла 09 липня 2022; Прийнята 17 жовтня 2022

Стаття була вперше опублікована онлайн 26 грудня 2022

* Автор для кореспонденції

група фірм із ринковою капіталізацією близько трильйона доларів або більше.

Діджиталізація швидкими темпами розвиває мережеві комунікації, долаючи адміністративні кордони країн і територій, що прискорює перехід світу до децентралізованої моделі виробництва. Згідно з емпіричними дослідженнями, проведеними McKinsey Global Institute, цифровізація економіки постає не менш потужним інструментом підвищення її продуктивності та конкурентоспроможності, ніж створення технологічних інновацій (Manyika et al., 2016). Це означає, що всі країни, а особливо ті, що стали на шлях наздоганяльного розвитку, отримують шанс здійснити швидкий прорив, якщо зосередяться на широкій інформатизації суспільства, створенні власних проривних технологій у певних напрямках, а також ефективному впровадженні вже наявних інновацій у виробничі потужності та бізнес-процеси (Kravchenko et al., 2019).

Діджиталізація змінила методи виробництва, поширення й використання аудіовізуальних продуктів та спричинила «стрімінгову революцію» (“Streaming Revolution”), що поглибила трансформаційні процеси в рамках аудіовізуальної індустрії, де одне з провідних місць нині посідає «платформінг» (“platforming”) (Van Dijck et al., 2018). Сьогодні аудіовізуальний контент здебільшого доступний через стрімінгові (потоківі) платформи та широкий спектр пристроїв (ПК, планшети, смартфони, смарт-телевізори, ігрові приставки тощо), що лише посилює медіаконвергенцію. Покищо ця проблема залишається поза увагою українських вчених і експертів у галузі аудіовізуального виробництва, особливо, коли йдеться про перспективи й ризики для організаційної ідентичності індустрії, пов’язані з процесом «платформінгу», а тому потребує належного висвітлення.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Актуальною ця тематика стала на початку 2010-х років, і з кожним наступним роком інтерес до неї лише зростає. Стрімінгові платформи набули популярності як форми розваг, а чимала кількість стрімерів сьогодні укладають багатомільйонні контракти. Ці платформи починають привертати увагу відомих особистостей. Наприклад, актор Кіану Рівз виступає на презентації Cyberpunk2077, а телеведуча Опра Вінфрі та її телекомпанія підписує подкаст «The real housewives of Twitch». Ця тематика актуальна ще й тому, що більшість досліджень платформінгу й стрімінгу

проводяться поза контекстом взаємозв’язку аудіовізуального мистецтва й виробництва (в основному це big data та рекламні дослідження, соціологічні та економічні розвідки), а міждисциплінарний аналіз цього феномену та платформ у рамках українського наукового дискурсу взагалі відсутній.

У цьому аспекті варто звернути увагу на роботи таких зарубіжних авторів, як Х. Дженкінс, С. Форд, Дж. Грін та ін. (Jenkins et al., 2013), які досліджують «внутрішню напругу», з якою стикаються підприємства, коли вони адаптуються до нової комунікаційної реальності, створеної цифровими медіа-індустріями; Г. Паркер, М. Ван Алстайн, С. Чударі (Parker et al., 2017), які аналізують вплив цифрових мереж і платформ на економіку та спосіб ведення бізнесу, розкривають стратегії деяких сучасних перспективних платформ (Tinder і SkillShare), а ще пояснюють, як традиційні компанії можуть адаптуватися до мінливого ринку; Дж. Ван Дейк, Т. Поелл, М. де Ваал та ін. (Van Dijck et al., 2018), що вивчають взаємозв’язок онлайн-платформ і суспільних цінностей, а також пропонують нову аналітичну структуру для розуміння онлайн-платформ, спираючись на статистику з чотирьох секторів (новини, міський транспорт, охорона здоров’я та освіта); Е. Корві (Corvi, 2020), яка відстежує фундаментальні кроки стрімінгової революції, розповідаючи про суб’єктів, технологічні й творчі особливості цього процесу, а також про головних гравців у цій галузі; А. Капалбі, Т. Фабрі, та В. Ієрвезе (Capalbi et al., 2021), які розкривають трансформаційний ефект діджиталізації, його вплив на аудіовізуальну індустрію відповідно до процесу «платформування»; А. М. Аль Давуд (Al Dawood, 2022), що досліджує діяльність кінофестивалів за допомогою моделі гейткіпінгу, щоб зрозуміти процес відбору та ін.

Мета статті — розглянути феномен «платформінгу» як інструмента трансформації організаційної ідентичності аудіовізуальної індустрії, а також розкрити пов’язані з ним перспективи й ризики на сучасному етапі на прикладі кількох популярних стрімінгових платформ.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Упродовж ХХ століття аудіовізуальна індустрія ґрунтувалася на т. зв. «голлівудській» або «фордистській» моделі, в основі якої перебувала лінійно-конвеєрна низка дій: вхідні ресурси на одному кінці ланцюжка (скажімо, матеріали від постачальників) проходили кілька етапів, що перетворювало їх на результат або ж готовий продукт (Parker et al., 2017, р. 4). З появою онлайн-платформ, котрі поєд-

нали виробників і споживачів у горизонтальному цифровому середовищі, були зруйновані раніше створені темпорально-просторові бар'єри завдяки спрощенню ланцюжка поставок і контролювання даних (Iacovone, 2018; Guarascio & Sacchi, 2018). Як наслідок, в межах аудіовізуального поля відбувся перехід від «мономедійної індустрії» до нової «мультимедійної індустрії» (Preta, 2007), що ґрунтується на таких фундаментальних характеристиках, як контент, контроль даних і низький рівень цін (Cogvi, 2020).

Завдяки інтермедіальності та зворотному зв'язку в умовах зміни статусу клієнтів — від пасивних споживачів продуктів до активних користувачів послуг (Brunetta et al., 2018), — онлайн-платформи, по суті, перетворили аудіовізуальну сферу на відкриту інфраструктуру; натомість самих споживачів — на невід'ємну частину виробничого процесу. Онлайн-продукти та послуги постійно досліджуються та порівнюються в інтернеті чи через мобільні сервіси, а дані про споживачів поширюються в блогах, на форумах та в соціальних мережах. Це дало підстави групі сучасних дослідників, спираючись на деякі економічні теорії про культурні й креативні індустрії (Montanari, 2018) та теорію медіа-екосистеми (Innocenti & Pescatore, 2011), запропонувати погляд на онлайн-платформи як на «креативні екосистеми» (creative ecosystem) з власним середовищем (цифровим чи іншим), як на місце спільного виробництва контенту завдяки користувачам (Caralbi et al., 2021, p. 24).

Таким чином, синхронізація онлайн-виміру, персоналізації пропозиції та культури на вимогу (on-demand culture) в рамках потокових платформ породила новий тип аудиторії — не національної, а глобальної, що дивиться фільми чи серіали мовою оригіналу, коментує безперервний потік у соціальних мережах, рекламуючи аудіовізуальний контент, наданий цими платформами. Це сприяє виходу процесу споживання контенту за межі однієї платформи в напрямку інших медіа-потоків, що породжує «трансмедійний сторітелінг» (“trans-media storytelling”) (Jenkins et al., 2013), коли користувачі контенту можуть зустрічатися, обговорювати та збагачувати наратив. Такі процеси значно впливають як на саму особистість споживача, трансформуючи досвід онлайн-користування в контексті перформативного соціуму, так і на «спонтанний» маркетинг аудіо-візуального продукту (Anderson, 2006). Організація аудіовізуального контенту перетворюється на технічний процес, керований людським сприйняттям, тоді як платформи виконують роль посередників і фільтрів досвіду користувачів, адже дані втрачають

нейтральний статус — на них впливають процедури реципієнта (Comragno & Treleani, 2019, p. 2).

Зміна статусу й ролі цифрових платформ, не лише як засобу поширення аудіовізуального контенту, але й як інструмента розробки стратегій і креативних рішень, особливо активно відбулася через пандемію COVID-19. У цьому сенсі, деякі онлайн-платформи, пов'язані з аудіовізуальною індустрією, проявили себе як цифрові екосистеми; комбінації операційних систем, які взаємодіють одна з одною; платформ, додатків, бізнес-моделей та/або обладнання, де задіяні тисячі різних підприємств (OECD, 2019, p. 24).

Наприклад, у США населення, потребує перепочинку від бурхливих соціально-політичних умов і численних обмежень, спричинених самоізоляцією, ринуло до TV та досягнуло піку в середньому 40 годин перегляду на тиждень у квітні 2020 року (Koblin, 2020). Сервіси стрімінгового TV скористалися цією ситуацією: кількість хвилин потокової трансляції за час карантину в березні-квітні зросла на 85 %, порівнюючи з тим самим періодом 2019 року (Spangler, 2020). Така ситуація спричинило те, що ЗМІ в США охрестили поняттям «потокові війни» (“the streaming wars”) (Berman, 2020). Незважаючи на гіперболізацію, термін «потокові війни» перетворився на загальноживане скорочення для позначення конкуренції за підписки, глядачів і прибутки між провідними американськими провайдерами інтернет-телебачення (IDTVP) — Disney+, Amazon Prime Video, Hulu, Peacock, HBO Max, а також ініціатором і нинішнім фаворитом у цій «війні» Netflix.

Символічним і зразковим прикладом деконструкції «голлівудської» моделі аудіовізуальної індустрії, що змінив всю аудіовізуальну екосистему з погляду виробництва, поширення, використання контенту та, безперечно, організаційної ідентичності, нині вважається платформа Netflix. Вона кинула виклик Голлівуду ще до пандемії в 2019 році, коли нагороду від Академії отримав фільм «Шлюбна історія» Ноя Баумбаха, цілком і виключно виробництва Netflix. Вихід того ж року на екрани «Ірландця» Мартіна Скорсезе, створеного цією ж компанією, лише загострив протистояння між моделями, породивши те, що Е. Корві назвала «війною контенту» (Cogvi, 2020, p. 51).

Знову ж таки, не випадковим є випуск у 2020 році серіалу з провокаційною назвою «Голлівуд» режисера Раяна Мерфі, який ґрунтується на наративному механізмі «а, якби», тобто якою була б аудіовізуальна продукція 1950-х років, якби у великих голлівудських кіностудіях, а отже, і в аудіовізуальній індустрії, був доступ до тих, хто не мав

голосу. Netflix ставить питання про те, яким могло бути суспільство 50-х років ХХ століття, якби аудіовізуальна індустрія мала більш інклюзивну та рівноправну ідентичність. Стратегії, базовані на конвергенції використовують переваги медіа-конгломерації, що підвищує лояльність і залучає більшу кількість споживачів. Це пояснює, чому Netflix позиціонує себе на своїй платформі та в соціальних мережах як інклюзивний дім.

Станом на березень 2021 року Netflix посідає 30 % частки ринку IDTVР у США, має 74 млн передплатників, і наприкінці 2020 року внутрішній дохід становив \$10,4 млрд (San Juan, 2021). У міжнародному масштабі Netflix станом на березень 2021 року мав понад 200 млн передплатників. Його послуга доступна в усіх країнах світу, крім Китаю, Північної Кореї, Сирії та Криму. У 2020 році Netflix мав 37 млн членів у всьому світі та отримав прибуток у розмірі \$25 млрд, що частково пояснюється обмеженнями пандемії.

Якщо брати до уваги 2022 рік, то за перші три місяці кількість клієнтів цього стрімінгового сервісу зменшилася на 200 тис. осіб, передусім, згідно з даними Netflix, через війну в Україні та підвищення вартості передплати на основних ринках. Покинувши російський ринок, компанія втратила 700 тис. передплатників і 600 тис. у США та Канаді після підвищення цін. У другому кварталі цього року Netflix втратила 970 тис. передплатників, про що повідомляє The Hollywood Reporter. Сьогодні платну підписку на платформі мають всього 220,67 млн. порівняно з 221,64 млн. за підсумками першого кварталу.

Якщо аудиторія набуває глобального виміру, деякі тенденції, які були ринковими нішами з локальної точки зору, виходять за межі останньої. Беручи до уваги характерні ознаки ринків з «довгим хвостом» (К. Андерсон), зауважимо, що завдяки діджиталізації споживчі ніші, які вже не стосуються територіального рівня, можуть поширюватися на міжнародному. Ці ринку усувають «тиранію географії» (Jordanova & Cunningham, 2012), дозволяючи клієнтам знаходити у «онлайн-просторах» те, що вони шукають. Що стосується аудіовізуальної сфери таким простором стійкості для ринкових ніш за останні роки стала платформа MUBI, яка є конкретним прикладом того, як конвергенція медіа (кіно, потокове передавання, смартфон) також стає культурною конвергенцією: суміш високого та низького рівнів, у контексті використання якої нішеві фільми стають легко доступними через різні пристрої.

Особливо цей ефект прискорився з огляду на пандемію COVID-19, що, за даними The New York Times (Poniewozik, 2020), пояснює пік попу-

лярності MUBI у 2020 році. Саму ж платформу, основою якої постає послуга стрімінгової трансляції і яка надається користувачам для швидкого та зручного відбору немейнстрімових фільмів, заснував у 2007 році Ефе Чакарел. Вона об'єднує ентузіастів художнього кіно з усього світу. Адміністратори платформи створюють справжню цифрову відеотеку, доступну за низькими цінами. Такі процеси свідчать про подолання просторово-часових бар'єрів із метою використання ринкових ніш. Це підтверджує і заява, яка з'являється в інформаційному розділі веб-сайту, де підкреслюється, що можна скористатися фільмами, доступними «завжди, всюди» (Anthony, 2021). Маючи 8 млн клієнтів, компанія отримала \$134 млн прибутку у 2022 році.

Дійсно, MUBI прагне позиціонувати себе як місце, де ви завжди можете знайти те, що вам потрібно з позиції нішевого аудіовізуального контенту поза будь-якими просторовими чи часовими обмеженнями. Крім того, користувач є активним рушієм платформи. MUBI — простір, де можна отримувати насолоду не лише від перегляду фільмів, але й зустріти спільноту ентузіастів, з якими можна поспілкуватися, обговорити авторів, стиль і фільми. Беручи за відправну точку цю добре ідентифіковану спільноту, платформа формується відповідно до потреб користувача, який має можливість створити власний список відтворення фільмів, видимий для всіх інших користувачів. Таким чином, MUBI пропонує інтегрований сервіс на основі контенту, створеного користувачами. Окремо є розділ, присвячений стрічкам користувачів для обговорення своїх переглядів і створення додаткового контенту. У такій спосіб «платформі вдається посилити активну роль користувача на базі “прогнозованої перспективи”, щоб створити лояльну та глобальну аудиторію» (Caralbi et al., 2021, p. 30).

Також потрібно зазначити ще один аспект, пов'язаний із фестивальним контекстом. Насправді більшість фільмів не дивляться поза рамками фестивалів чи приватних показів, які завжди були зручною територією для виробництва та поширення мейнстрімових аудіовізуальних продуктів за допомогою конкретних галузевих і пітчінгових заходів (Al Dawood, 2022). Враховуючи, що доволі часто фестивалі виступають спонсорами виробництва, то здатність платформ розширювати ринкові ніші у глобальному масштабі набуває особливої ваги для фестивальної мережі. А ще варто не забувати про циклічність, коли у процесі «платформування» аудіовізуальної індустрії найбільшою трансформацією є перехід від індивідуально-персоналізованого споживання медіа до колективної та мережевої практики. Місце персональних медіа посідають медіаспільноти, які включають

наше життя як членів локально-фізичних топосів і онлайн-середовищ (Jenkins, 2006).

Festival Score — це комплексна платформа для фестивалів, яка з 2011 року дозволяє своїм відвідувачам стежити за програмами різних фестивалів, навіть якщо вони фізично відсутні. Вона пропонує на основі співпраці організаторів, виробників і користувачів різні послуги, пов'язані з цільовим посиланням. У цьому сенсі є цікавим її подвійний інтерфейс, призначений для двох типів користувачів — «базовий» і «профі». Перший дозволяє стежити за розкладом різних фестивалів з дому, роблячи фільми доступними в обліковому записі користувача впродовж п'яти днів. Festival Score також надає технічну підтримку для користувача: пропонує інформацію для полегшення використання та вказує необхідні вимоги до різних пристроїв. Інтерфейс для «профі» (Festival Score Expanded) дозволяє системно та диверсифіковано використовувати платформу, окреслюючи можливі потреби «кваліфікованого» користувача саме завдяки гетерогенній пропозиції.

Окрім подвійного інтерфейсу, платформа пропонує розділ сервісів для менеджерів та організаторів фестивалів. Festival Score дозволяє користувачам створювати свій фестиваль онлайн завдяки співпраці з сервісною платформою Shift72. Вона переводить в онлайн фестивалі, кінотеатри, теле-компанії і бренди, пропонує високоякісну стрімінгову інфраструктуру, швидку розробку платформи, інтегровану платіжну систему та інші подібні послуги. Як цифрова екосистема вона не лише орієнтована на користувача, а й є контекстом спільного виробництва й проектування, здатна використовувати співпрацю між колегами через цифровий світ у глобальній перспективі, викладаючи онлайн-фестивалі в мережу.

У статті «Ре-інтермедіація, розвиток аудиторії та дискурс європейської кінопубліки: Festival Score та Curzon HomeCinema» Я. Робінсон, зосереджуючи увагу на згаданих платформах відео на запит (video-on-demand platforms), зазначає, що, тоді як Festival Score виник як платформа для інсайдерів індустрії з метою перегляду та зібрання інформації про фільми, Curzon HomeCinema за останні роки став лідером щоденних онлайн-прокатів художніх фільмів у Великобританії та Ірландії. Автор вважає, що надання на платформах відео на запит одночасно з показами в театрі (Curzon) або фестивалі (Festival Score) пропонується глядачам як привілейований момент участі в кінокультурі. Я. Робінсон переконаний, що ці платформи слід розуміти в тісному зв'язку з привілейованими дискурсами європейської кінополітики, фінансування та промислової підтримки, адже вони частково

фінансуються програмою Creative Europe's Media. Аналіз схем фінансування CreativeEurope показує, як відео на запит фігурує з метою європейської культурної та економічної інтеграції з акцентом на діджиталізацію та транснаціоналізм (Robinson, 2017).

Сучасні дослідники виділяють низку ризиків, пов'язаних із впливом платформ на ланцюжок поставок аудіовізуальних засобів. По-перше, попри те, що орієнтація на користувача є релевантним елементом платформінгу з точки зору активності та «перспективи просування», мова йде про відсутність критичних прочитань, адже, дійсно, можна помітити, що досвід користувачів на великих цифрових платформах неминуче керується алгоритмами. Яку б «риторику демократизації» не пропонували стрімінгові платформи, це робиться переважно для залучення нової аудиторії; натомість організація інформації та смаки користувачів перебувають у зоні ризику та маніпуляції. Це відбувається в різних контекстах нашого соціального життя (освіта, здоров'я, розваги, безпека тощо). Отже, стосовно аудіовізуальної індустрії, корисно зауважити, що платформи певною мірою «демократизують» використання аудіовізуального контенту, але водночас відіграють важливу роль як посередники в управлінні даними та контентом, організовуючи метадані з «людським» обличчям і за кількома критеріями, де активно задіюються алгоритми. Це перетворює реальне почуття спільноти (Tyon, 2013) на сильно поляризований «колаборативний індивідуалізм» (Bandinelli & Gandini, 2019; Klein, 2020). Європейці до всього цього ще й наголошують на ризиках впливу редакційної перспективи, тісно пов'язаної з американськими компаніями (Van Dijck et al., 2018).

По-друге, потенційні ризики вбачаються в тому, що водночас із руйнуванням просторово-часових бар'єрів існує ризик посилення географічних обмежень і створення «географічних бульбашок» (“geographical bubbles”). Як приклад, вчені вказують на неоднорідність каталогу: якщо стрімінгові платформи здебільшого сприяють активності користувачів у плані вибору контенту, то каталог доволі часто відображається через деякі фільтри й розміщується в категоріях, які базуються на різних критеріях, заздалегідь вибраних платформою. Ці критерії пов'язані з попереднім досвідом користувачів, схожістю між різним контентом і, очевидно, з бізнес-моделлю платформи (Capalbi et al., 2021, p. 33). З цієї точки зору, за словами Дж. Авеццу, «системи рекомендацій насправді не сприяють відкриттю: навпаки, критерії, що регулюють моделі подібності, як правило, зменшують складність каталога» (Avezzi, 2017, p. 64).

ВИСНОВКИ

Таким чином, на основі вищезазначеного можна стверджувати, що вплив «платформінгу» на аудіовізуальну індустрію та її організаційну ідентичність лише збільшується. Однією з перспективних ознак онлайн-платформ є їхня здатність швидко розвиватися та реагувати на запити аудиторії, надаючи своїм споживачам новий та цікавий контент. Застосування стрімінгових платформ розширює спектр традиційних форм трансляції інформації, модернізує процеси обміну контентом та комунікативної взаємодії, пропонує сучасний інструментарій, щоб створити нові форми інтерактивних електронних ресурсів, які представлені у вигляді власного телеканалу, кінофестивалю тощо. Вплив цифрових платформ на аудіовізуальний ланцюжок постачання є значним ще й тому, що вони здатні долати просторово-часові бар'єри та виходити на глобальний рівень, підтримують включення багатьох позицій і поглядів в аудіовізуальну репрезентацію та появу ринкових ніш, а також, виступаючи інноваційним інструментом креативної економіки, змінюють образ і параметри аудіовізуального мистецтва в епоху діджиталізації. Водночас важливо не забувати й про потенційні ризики, що виникають через посилення географічних обмежень і створення «географічних бульбашок», відсутність критичних прочитань, коли досвід користувачів перебуває під контролем алгоритмів та не зовсім нейтрального залучення третьої сторони, платформи до виробництва, поширення та використання аудіовізуального контенту, що може мати сильний вплив на соціально-економічні та культурні тенденції на сучасному етапі. Слід також згадати гучну заяву Мартіна Скорсезе про те, що стрімінгові платформи знищили кіно як мистецтво (Scorsese, 2021).

Водночас зі згаданими у статті платформами Netflix, MUBI, Festival Score та Curzon HomeCinema серед перспективних напрямів дослідження має бути подальший поглиблений аналіз, як, власне, цих платформ, враховуючи ширшу джерельну базу, так і інших цифрових майданчиків у рамках аудіовізуальної індустрії («Tubi» від «Fox Corp.» і «Roku», «Peacock» від «NBCUniversal», «Hulu» від «The Walt Disney Company» та «Comcast», «Pluto TV» від «ViacomCBS» та ін.).

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Al Dawood, H. M. (2022). *Seeking Legitimacy Through Specialization and Diversification: How do Film Festivals Select Films* [Master's Thesis, Uppsala Universitet].

- Anderson, C. (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. Random House Business Books.
- Anthony, T. (Director). (2021). *All Light, Everywhere* [Film]. Memory; Sandbox Films. <https://mubi.com/films/all-light-everywhere>
- Avezzi, G. (2017). The Data Don't Speak for Themselves: The Humanity of VOD Recommender Systems. *Cinéma & Cie*, 17(29), 51–66.
- Bandinelli, C., & Gandini, A. (2019). Hubs vs Networks in the Creative Economy: Towards a 'Collaborative Individualism'. In R. Gill, A. Pratt & T. Virani (Eds.), *Creative Hubs in Question. Dynamics of Virtual Work* (pp. 89–110). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-10653-9_5
- Berman, J. (2020, December 18). 8 Takeaways From the Streaming Wars' Biggest, Weirdest Year Yet. *Time*. <https://time.com/5922040/streaming-wars-2020/>
- Brunetta, F., Peruffo, E., & Pinelli, M. (2018). Il contesto digitale e il nuovo modello di consumo. In P. Boccardelli & D. Iacovone (Eds.), *L'«impresa» di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione d'impresa* (pp. 21–56). Il Mulino.
- Capalbi, A., Fabbri, T., & Iervese, V. (2021). New Digital Cinema: How Platforms Are Changing the Audiovisual Industry. *Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio*, 8(1), 22–35. <https://doi.org/10.2478/auscom-2021-0002>
- Compagno, D., & Treleani, M. (2019). Introduction to Meaningful data/Données significantes. *Semiotica*, 230, 1–17. <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0141>
- Corvi, E. (2020). *Streaming Revolution: Dal successo delle serie alla competizione a tutto campo per conquistare il pubblico*. Flaccovio Dario.
- Guarascio, D., & Sacchi, S. (2018). *Digital Platforms in Italy. An Analysis of Economic and Employment Trends* (Policy Brief No. 8, INAPP). National Institute for the Analysis of Public Policies. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.22614.75847>
- Iacovone, D. (2018). Le nuove opportunità per il go-to market e il ruolo della customer experience. In P. Boccardelli & D. Iacovone (Eds.), *L'«impresa» di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione d'impresa* (pp. 135–162). Il Mulino.
- Innocenti, V., & Pescatore, G. (2011). Architettura dell'informazione nella serialità televisiva. *IMAGO*, 3, 135–144.
- Iordanova, D., & Cunningham, S. (Eds.). (2012). *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. University of St. Andrews Library.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York University Press.

- Klein, E. (2020). *Why We're Polarized*. Avid Reader Press.
- Koblin, J. (2020, April 30). Lockdown TV: Netflix Dominates, News Surges and Bea Arthur Is Still Golden. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/04/30/business/media/coronavirus-television-netflix-ratings.html>
- Kravchenko, O., Leshchenko, M., Marushchak, D., Vdovychenko, Y., & Boguslavska, S. (2019, May 22–24). The digitalization as a global trend and growth factor of the modern economy. In *The 8th International Conference on Monitoring, Modeling & Management of Emergent Economy (M3E2 2019)* (Vol. 65, pp. 1–5). <https://doi.org/10.1051/shsconf/20196507004>
- Manyika, J., Lund, S., Bughin, J., Woetzel, J., Stamenov, K., & Dhingra, D. (2016, February 24). *Digital globalization: The new era of global flows*. McKinsey Global Institute. <https://www.mckinsey.com/capabilities/mckinsey-digital/our-insights/digital-globalization-the-new-era-of-global-flows>
- Montanari, F. (2018). *Ecosistema creativo: Organizzazione della creatività in una prospettiva di network*. FrancoAngeli.
- OECD. (2019). *An Introduction to Online Platforms and Their Role in the Digital Transformation*. OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/53e5f593-en>
- Parker, G. G., Van Alstyne, M. W., & Choudary, S. P. (2017). *Platform Revolution: How Networked Markets Are Transforming the Economy – And How to Make Them Work for You*. W. W. Norton & Company.
- Poniewozik, J. (2020, December 9). This Was the Year When Everything Became TV. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/12/09/arts/television/everything-became-tv.html>
- Preta, A. (2007). *Economia dei contenuti. L'industria dei media e la rivoluzione digitale*. Vita e Pensiero.
- Robinson, I. (2017). Re-Intermediation, Audience Development and the Discourse of the European Film Public: Festival Scope and Curzon Home Cinema. *Cinéma & Cie*, 17(29), 81–92. <https://riviste.unimi.it/index.php/cinemaetcie/article/view/16571>
- San Juan, N. (2021, March 11). *Netflix's US OTT Market Share to Drop from 36.2% in 2020 to 30.8% in 2021*. Comprar Acciones. <https://compraracciones.com/blog/2021/03/10/netflixs-us-ott-market-share-to-drop-from-36-2-in-2020-to-30-8-in-2021/>
- Scorsese, M. (2021). *Il Maestro: Federico Fellini and the Lost Magic of Cinema*. Harper's Magazine. <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/>
- Spangler, T. (2020, March 31). *Video Streaming to TVs Soared 85% in U.S. in First Three Weeks of March, Nielsen Says*. Variety. <https://variety.com/2020/digital/news/video-streaming-tvs-us-data-coronavirus-nielsen-1203550256/#:~:text=U.S.%20consumers'%20viewing%20of%20streaming,according%20to%20a%20Nielsen%20analysis.>
- Tryon, C. (2013). *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*. Rutgers University Press.
- Van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford University Press.

REFERENCES

- Al Dawood, H. M. (2022). *Seeking legitimacy through specialization and diversification: How do film festivals select films* [Master's Thesis, Uppsala Universitet] [in English].
- Anderson, C. (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. Random House Business Books [in English].
- Anthony, T. (Director). (2021). *All Light, everywhere* [Film]. Memory; Sandbox Films. <https://mubi.com/films/all-light-everywhere> [in English].
- Avezzù, G. (2017). The Data Don't Speak for Themselves: The Humanity of VOD Recommender Systems. *Cinéma & Cie*, 17(29), 51–66 [in English].
- Bandinelli, C., & Gandini, A. (2019). Hubs vs Networks in the Creative Economy: Towards a 'Collaborative Individualism'. In R. Gill, A. Pratt & T. Virani (Eds.), *Creative Hubs in Question. Dynamics of Virtual Work* (pp. 89–110). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-10653-9_5 [in English].
- Berman, J. (2020, December 18). 8 Takeaways From the Streaming Wars' Biggest, Weirdest Year Yet. *Time*. <https://time.com/5922040/streaming-wars-2020/> [in English].
- Brunetta, F., Peruffo, E., & Pinelli, M. (2018). Il contesto digitale e il nuovo modello di consumo [The Digital Context and the New Consumption Model]. In P. Boccardelli & D. Iacovone (Eds.), *L' "impresa" di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione d'impresa* [The "Enterprise" of Going Digital. How the Technological Revolution is Affecting Business Management] (pp. 21–56). Il Mulino [in Italian].
- Capalbi, A., Fabbri, T., & Iervese, V. (2021). New Digital Cinema: How Platforms Are Changing the Audiovisual Industry. *Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio*, 8(1), 22–35. <https://doi.org/10.2478/auscom-2021-0002> [in English].
- Compagno, D., & Treleani, M. (2019). Données signifiantes [Introduction to Meaningful Data]. *Semiotica*, 230, 1–17. <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0141> [in French].
- Corvi, E. (2020). *Streaming Revolution: Dal successo delle serie alla competizione a tutto campo per conquistare il pubblico* [Streaming Revolution: From the Success of the Series to the All-Out Competition to Conquer the Public]. Flaccovio Dario [in Italian].

- Guarascio, D., & Sacchi, S. (2018). *Digital Platforms in Italy. An Analysis of Economic and Employment Trends* (Policy Brief No. 8, INAPP). National Institute for the Analysis of Public Policies. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.22614.75847> [in English].
- Iacovone, D. (2018). Le nuove opportunità per il go-to market e il ruolo della customer experience [The New Opportunities for the go-to Market and the Role of the Customer Experience]. In P. Bocardelli & D. Iacovone (Eds.), *L' "impresa" di diventare digitale. Come la rivoluzione tecnologica sta influenzando la gestione d'impresa* [The "Enterprise" of Going Digital. How the Technological Revolution is Affecting Business Management] (pp. 135–162). Il Mulino [in Italian].
- Innocenti, V., & Pescatore, G. (2011). Architettura dell'informazione nella serialità televisiva [Information Architecture in Television Series]. *IMAGO*, 3, 135–144 [in Italian].
- Iordanova, D., & Cunningham, S. (Eds.). (2012). *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. University of St. Andrews Library [in English].
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press [in English].
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York University Press [in English].
- Klein, E. (2020). *Why We're Polarized*. Avid Reader Press [in English].
- Koblin, J. (2020, April 30). Lockdown TV: Netflix Dominates, News Surges and Bea Arthur Is Still Golden. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/04/30/business/media/coronavirus-television-netflix-ratings.html> [in English].
- Kravchenko, O., Leshchenko, M., Marushchak, D., Vdovychenko, Y., & Boguslavskaya, S. (2019, May 22–24). The digitalization as a global trend and growth factor of the modern economy. In *The 8th International Conference on Monitoring, Modeling & Management of Emergent Economy (M3E2 2019)* (Vol. 65, pp. 1–5). <https://doi.org/10.1051/shsconf/20196507004> [in English].
- Manyika, J., Lund, S., Bughin, J., Woetzel, J., Stamenov, K., & Dhingra, D. (2016, February 24). *Digital globalization: The new era of global flows*. McKinsey Global Institute. <https://www.mckinsey.com/capabilities/mckinsey-digital/our-insights/digital-globalization-the-new-era-of-global-flows> [in English].
- Montanari, F. (2018). *Ecosistema creativo: Organizzazione della creatività in una prospettiva di network* [Creative Ecosystem: Organization of Creativity in a Network Perspective]. FrancoAngeli [in Italian].
- OECD. (2019). *An Introduction to Online Platforms and Their Role in the Digital Transformation*. OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/53e5f593-en> [in English].
- Parker, G. G., Van Alstyne, M. W., & Choudary, S. P. (2017). *Platform Revolution: How Networked Markets Are Transforming the Economy – And How to Make Them Work for You*. W. W. Norton & Company [in English].
- Poniewozik, J. (2020, December 9). This Was the Year When Everything Became TV. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/12/09/arts/television/everything-became-tv.html> [in English].
- Preta, A. (2007). *Economia dei contenuti. L'industria dei media e la rivoluzione digitale* [Economics of Contents. The Media Industry and the Digital Revolution]. Vita e Pensiero [in Italian].
- Robinson, I. (2017). Re-Intermediation, Audience Development and the Discourse of the European Film Public: Festival Scope and Curzon Home Cinema. *Cinéma & Cie*, 17(29), 81–92. <https://riviste.unimi.it/index.php/cinemaetcie/article/view/16571> [in English].
- San Juan, N. (2021, March 11). *Netflix's US OTT Market Share to Drop from 36.2% in 2020 to 30.8% in 2021*. Comprar Acciones. <https://compraracciones.com/blog/2021/03/10/netflixs-us-ott-market-share-to-drop-from-36-2-in-2020-to-30-8-in-2021/> [in English].
- Scorsese, M. (2021). *Il Maestro: Federico Fellini and the Lost Magic of Cinema*. Harper's Magazine. <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/> [in English].
- Spangler, T. (2020, March 31). *Video Streaming to TVs Soared 85% in U.S. in First Three Weeks of March, Nielsen Says*. Variety. <https://variety.com/2020/digital/news/video-streaming-tvs-us-data-coronavirus-nielsen-1203550256/#:~:text=U.S.%20consumers'%20viewing%20of%20streaming,according%20to%20a%20Nielsen%20analysis> [in English].
- Tryon, C. (2013). *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*. Rutgers University Press [in English].
- Van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford University Press [in English].

“PLATFORMING” AS A TOOL FOR THE TRANSFORMATION OF AUDIOVISUAL INDUSTRIES IN THE ERA OF DIGITALISATION: PROSPECTS AND RISKS

Ihor Pecheranskyi^{1*}, Yuliia Shevchuk¹

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse the phenomenon of “platforming” as a tool for transforming the organisational identity of the audiovisual industry and to reveal the prospects and risks associated with it at the present stage. *The research methodology* is based on the interdisciplinary approach that gives the possibility to understand the phenomenon of “platforming” as a part of modern audiovisual industries, at the intersection of art history, cultural studies, and media economy. Also, the method of theoretical generalisation was used, which allowed the author to formulate possible prospects and risks of the development of streaming platforms in the era of digitalisation, and the activity approach, based on which the use of online platforms is presented as a process of “platforming” audiovisual content, taking into account media convergence. *Results.* It is argued that the impact of “platforming” on the audiovisual industry and its organisational identity is only increasing, significantly transforming the latter. Under the influence of digitalisation and the “streaming revolution” within the audiovisual field, there has been a transition from a “mono-media industry” to a new “multimedia industry”, where one of the leading roles is played by online platforms (Netflix, MUBI, Festival Scope, Curzon HomeCinema, etc.), their ability to quickly develop and respond to audience demands, providing their consumers with new and interesting content. It is proved that the use of streaming platforms expands the range of traditional forms of information broadcasting, changes the audiovisual content supply chain, overcoming space and time barriers and reaching the global level, as well as the image and parameters of audiovisual art in the 21st century. In addition to the prospects for the use of “platforming”, potential risks are also indicated. *The scientific novelty* is determined by the disclosure of the specifics of this phenomenon as a tool for the transformation of the audiovisual industry in the era of digitalisation, which has not yet been adequately covered in Ukrainian academic discourse.

Keywords: audiovisual industries; audiovisual content; platforming; streaming platforms; media convergence; Netflix; MUBI; Festival Scope

Інформація про авторів

Ігор Печеранський, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-4722-2332, e-mail: ipecheranskiy@ukr.net

Юлія Шевчук, кандидат наук з соціальних комунікацій, старший викладач, Київський університет культури, вул. Чигоріна, 20, Київ, Україна, 01042, ORCID iD: 0000-0002-4774-2277, e-mail: julia2017shevchuk@gmail.com

Information about the authors

Ihor Pecheranskyi^{*}, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4722-2332, e-mail: ipecheranskiy@ukr.net

Yuliia Shevchuk, PhD in Social Communications, Senior Lecturer, Kyiv University of Culture, 20 Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4774-2277, e-mail: julia2017shevchuk@gmail.com

^{*}Corresponding author



РИСИ ЕПОХИ НЕОЛІТУ В МУЗИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ

Анатолій Іваницький

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — дослідити роль сонцевороту та сонцестояння у віруваннях та ритуалах неолітичної людини, а також звернути увагу на певну особливість календарного фольклору — «переходу» обрядовості солярних циклів. *Методологія*. У процесі дослідження використано такі методи: джерелознавчий (опрацювання наявних досліджень, присвячених створеній в неоліті сакрально-профанної картини світу, яка відома нам у вигляді різноманітних структурно-типологічних моделей); аналітичний (осмислення неоліту та його відгомонів у музичному фольклорі), а також метод теоретичного узагальнення. *Результати*. Колядування й щедрування (зимове сонцестояння), веснянки, гаївки (весняне рівнодення) та купайло (літнє сонцестояння) — є трьома головними віхами календарного циклу й пов'язаною з ними обрядовістю. Між обрядовістю цих трьох сонячних фаз спостерігається певна причинно-наслідковість; до нашого часу дійшли ритмоструктури, які були знаками пір року. Обрядовість зимового сонцестояння у неоліті (колядування та щедрування) зосереджувалася на відтворювально-вегетативній магії (а саме — забезпечення врожаю, приплоду тварин). Надалі сакральний місток вибудовувався до весняного рівнодення — власне, до початку землеробського року. Навесні розпочиналася реалізація ініційованого у день зимового сонцестояння сакрального забезпечення рослинного й тваринного відтворення. Таке значення мають очевидні у весняному циклі паралелі до зимових обрядів (часові лінії з обходом дворів: колядки — риндзівки — кустові та ін.). Ці тематично-функційні цикли у тогочасному світогляді не є ізольованими: вони були свого роду магичними сходишками до наступного сонцевороту, а значить — психологічно готували зміну обрядових дійств та музичного «супроводу» цих дійств. *Наукова новизна* статті полягає у виявленні особливостей відображення доби неоліту в музичному фольклорі.

Ключові слова: музичний фольклор; обрядовий фольклор; неоліт; солярний цикл; річне календарне коло; наспів; ритуал

Для цитування

Іваницький, А. (2022). Риси епохи неоліту в музичному фольклорі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 42-51. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269554>

ВСТУП

Обрядовий фольклор — явище не лише давнє (яке поринає в неоліт), але й різноманітне за матеріалом, що вживається, та засобами художнього впливу. Обрядовий фольклор, карнавал епохи Середньовіччя та інші масові розваги — це форми відтворення життя, а також уявлень про нього. Вони перебувають на перетині мистецтва із самим життям. Власне, це і є життя, але оформлене ігровим чином. У 1896 році Микола Лисенко писав у листі до Філарета Колесси: «Фольклор — є саме життя!» (Лисенко, 1964, с. 275). Слушність такої думки в тому, що тут заперечується одномірність

ставлення до фольклору лише як до *виду мистецтва*. Ми говоримо не лише про карнавал та фольклор як *життя*, але й наголошуємо, що це життя, яке оформлене особливим *ігровим чином*.

Йоган Гейзінга, відомий мислитель ХХ століття, пішов далі: він запропонував будь-який різновид людської діяльності аж «до граничних меж нашого пізнання» розглядати як *гру*. Автор не без гумору стверджував:

Гра давніша за культуру, бо поняття культури, як би вичерпно його не визначали, в будь-якому разі передбачає людське суспільство, але тварини зовсім не чекали на появу людини, аби вона

навчила їх гри. Так, можна з певністю заявити, що людська цивілізація не додала ніякої суттєвої ознаки до загального розуміння гри. Тварини граються так само, як люди. (Huizinga, 1980, р. 7, pp. 9–10)

Таким чином, фольклор, особливо обрядовий, слід розуміти як прояв комплексності, де поєднуються життя, побут, гра з її умовностями, де також присутні й мистецькі складові. Роль останніх проявляється у вигляді формотворчих функцій. Завдяки їм гра набуває системності та рольового розпису. І саме цим людська гра принципово відрізняється від гри тварин.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Систематизацію та сутність явищ, котрі наука розглядає як сферу мистецтва, опрацьовано Кантом. Джерела пізнавального ставлення філософів та митців ХХ століття до різноманітних проявів гри ми знаходимо у праці Іммануїла Канта (б.р.) «Критика здатності судження», яка є основоположною для становлення європейської естетичної думки. І Кант обмежився розглядом понять: *величного* (піднесеного) та *прекрасного*. Термін *прекрасне* Кант визначає як предмет «всебічної приязні, вільної від усякого інтересу», натомість *величним* Канта називає те, що українською мовою звучить як «абсолютно велике» тобто *піднесене, величне* (Кант, б.р., с. 79, с. 117). Тому ці два слова використовуюмо як ідентичні, взаємозамінні терміни. Інші автори у своїх численних працях розширили перелік естетичних категорій, зокрема, було опрацьоване поняття *комічного*, яке І. Кант розглядав лише побіжно, а трагічне взагалі лишив поза увагою. Значущість подібного погляду на естетичні категорії є зрозумілою тоді, коли науковець досліджує фольклор (або ще глибше — первісне мистецтво).

Насамперед слід зауважити, що естетика та її поняттєвий апарат опрацьовані в основному на зразках та психології авторської творчості, передусім європейської. Тому автоматичне перенесення визначень *прекрасного, величного, комічного, трагічного, героїчного* та ін. до фольклору свідчить про книжне ставлення до усної творчості та недостатню орієнтацію (особливо філологів-фольклористів) в історії естетичної думки. В різних своїх дослідженнях автор статті досить часто порушував проблему естетики фольклору, зокрема у праці «Історичний синтаксис фольклору» та ін. (Іваницький, 2003, 2009, 2022).

Важливо також те, що селянська традиційна психологія не має однозначних у творчості та по-

буті понять *величного-трагічного, прекрасного-комічного* тощо. Неможливо знайти у фольклорі жодного виду творчості, де в якихось проявах (жанрових, регіональних тощо) не поєднувалися б елементи комічного й трагічного, піднесеного й скабресного. І в голосіннях, і в думках є не лише зразки високого. Навіть в одному творі можуть межувати серйозність і жарт. А якщо взяти до уваги ще й виконання, настрої виконавців, сприйняття слухачів, які досить часто мають суб'єктивне значення, — сакральне й профанне можуть виникати й змінюватися *рантрово*. Адже саме той чи інший *настрій* впливає на пісню — її створення, виконання, функціонування.

Мета статті. Екскурс в естетику фольклору має два завдання: вказати на *відносність* уявлень сучасного міського жителя, котрий береться оцінювати фольклор. І друге: щойно сказане стосується передусім *обрядової творчості*. Якщо в ліриці, особливо пізній, простежується натяк на зближення з авторською писемною творчістю, то обрядовий традиційний фольклор (якщо не брати до уваги апокрифи та новітні переспіви) продовжує зберігати і ознаки синкретизму, й «дитячу» безпосередність у прояві печалі та радості.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Іммануїл Кант для розбудови фундаменту естетики свідомо чи несвідомо зупинився, як уже було згадано, на двох категоріях — прекрасного й піднесеного. Прекрасне, за авторським викладом, звернене до *знання*, а піднесене — до *моралі*. На цих підставах І. Кант здійснює визначення *прекрасних мистецтв* (Кант, б.р., с. 198). Що показово, автор бере до уваги не лише поняття, але й безпосередні відчуття. «Спосіб вираження полягає в слові, жесті й тоні (артикуляції, жестикуляції й модуляції). Лише у поєднанні цих трьох видів той, хто говорить, можна цілковито виразити те, що він хоче повідомити» (Кант, б.р., с. 194). У зв'язку з цим, за Кантом, існують лише три види прекрасних мистецтв: *словесне, зображальне та мистецтво гри відчуттів*.

До словесних мистецтв належать *красномовність та поезія*. Щодо фольклору — це слово. Зображальне мистецтво (якщо говорити про наближення до фольклору) є поєднанням *пластики та живопису*, — це те, що сприймається передусім зором. Мистецтво *гри відчуттів* Кантом поділяється на *музику та мистецтво колориту*. Що стосується музики, то вона виявляється *прекрасним мистецтвом* через посередництво слуху.

Таким чином, можна стверджувати, що в обрядовому фольклорі існує знайдена ще в палеоліті

та досконала триєдність, про яку писав Кант (б.р.): слово, музика та дія (рух і танець). І в первісному мистецтві, й у фольклорі ця триєдність існувала неподільно — у вигляді *синкретизму*. Обрядова творчість має три основні відгалуження: музика, словесне мистецтво та предметні і дієві (етнографічні) явища. Кожне з цих відгалужень водночас має власний поділ. Музика розподіляється на пісенну та інструментальну. Словесне мистецтво пов'язане зі ставленням людини до предметного світу і відображує певні сторони життя селянина: землеробство, сонячний календар та родинний побут. Пісенна музика функціонує у єдності зі словом. Явища, які зараховуються до етнографічних (звички, обставини виконання, етика, одяг, атрибутика тощо), для фольклористики є не предметом вивчення (адже це досліджує окрема наукова дисципліна — етнологія), а переважно мають братися до уваги в процесі розгляду музичних та поетичних складників традиції з урахуванням *комплексного стану* народного буття.

Що стосується розгляду словесно-музичного пісенного мистецтва, то він подається у двох головних відгалуженнях: *календарного* та *родинно-побутового* фольклору. В обрядовому фольклорі індоєвропейських народів, зокрема в українців та білорусів, збережено рештки неолітичних вірувань та традицій. З початком землеробства «Слов'янські племена унаслідували землеробську культуру від своїх попередників, які створювали її протягом тисячоліть», отже скотарями і землеробами були вже племена пізнього неоліту, що заселяли лісостепову частину Дніпровського Правобережжя постала річна *календарна обрядовість* (Довженок, 1961, с. 53). Вона мала на меті магічно-сакральне призначення: добитися прихильності космічних сил та забезпечити добробут людей — у первісному суспільстві магічні обряди займали добру половину активного добового часу.

Ритуали *зимового сонцестояння* розпочинали річний землеробський цикл. Вважалося, що пісні та обряди сприяють родючості у землеробстві та приплоду в скотарстві. Зимове сонцестояння та пов'язана з ним обрядовість відігравали роль активізаторів *ініціальної магії*, яка була скерована на забезпечення успішності землеробського року.

Колядування започатковує річний календарний цикл. Колядки з їх темами оранки, сівби («гейкання») як символ оранки-рільництва, посипання зерном підлоги житла як символ сівби) закладали магію обрядового циклу — повороту сонця через весну на літо. Показово, що колядки простежуються в усіх індоєвропейських народів — від французів, англосаксів до абхазів та вірмен, що свідчить про їхню неолітичну давнину.

Іларіон Свенціцький писав, що розгляд колядної пісенності

...словаків, чехів і поляків виявляє особливіші нитки споріднення між будовою і змістом деякої частини західно- і східнослов'янських колядок. А що це споріднення діється тільки через рільничо-родинну тематику, то треба думати, що спільна для усієї католицької церкви різдвяна пісня прийнялася і в західних слов'ян на місце випираної (витисненої) *сакральної пісні первісної людської обрядовості* (курсив мій. — А.І.). (Свенціцький, 1933, с. 174)

Подібні міркування говорять про існування поширення колядного обряду, як мінімум, у середньому неоліті — ще в спільних наших пращурів — індоєвропейців. Втім, у жодного народу обрядовість зимового сонцестояння не дістала настільки численного за мелодіями й текстами, а також розкішного розвитку (за наспівами, обрядовістю та змістом), як в українців. Взимку в магічних співах *начаровується* майбутній прибуток: у скотарстві — щоб «овечки покотилися»; у землеробстві — «В полі, полі плужок оре». Усе це — *заговор*, наврочення добробуту. Тут наворожуються магічні послання до богів і духів. Потужна циклічна магічно-солярна пружина чимдалі інтенсивніше розкручується: зимове сонцестояння (духовна ініціація), весняне рівнодення (оранка й сівба), літнє сонцестояння (жнив та сіножать).

У землеробському неоліті існувала традиція, яка спиралася на *подвійну* основу — про це свідчить типологія зимової обрядовості. Провідними були *священні* традиції-заговори-співи (*колядки* зі звертаннями до Даждбога та інших вершителів долі, загальні побажання добробуту). Їм протистояли (емоційно урівноважували) *карнавально-профанні* співи-антагоністи. Вони дійшли до нашого сьогодення у вигляді *щедрівок*. У язичництві ці два різновиди ставлення до космосу здійснювалися в ритуалах громадського (родового) життя. Обидва прояви — *сакральне* (колядки) та *профанне* (щедрівки) — досі збережені в їх протиставленні та водночас обрядовій єдності; бінарний, сакрально-профанний характер зимових ініціацій — явище не випадкове (адже психічні процеси відбуваються за законами бінарної опозиції — *збудження* та *гальмування*). Згодом простежується в розвитку традиції регресивна тенденція: з причин втрати язичницьких пантеїстичних вірувань щедрівки (як і колишні магічні заговори до сонця, дощу, як імітація голосів природи), змістилися в коло дитячих розваг. Традиційні щедрівки, як гумористично-розважальний спадок (профанна частина

зимової традиції), зараз виконуються здебільшого дітьми: дівчатами, підлітками.

Сакральньо-профанна картина світу, створена в неоліті, дійшла до нас у вигляді різних структурно-типологічних (музично-ритмічних) *моделей*. Колядки та щедрівки — один із прикладів закону «єдності протилежностей», що властивий дохристиянським віруванням. Вони є проявом так званого «принципу Януса» (Янус, як відомо, — давньоримський бог із двома обличчями, котрі дивляться в різні боки, Бог часу, початку й кінця. Слід зауважити, що від імені Януса утворилась похідна латинська назва січня (*januarius*). Янус — символ дзеркальної симетрії світобудови, а також психічних процесів: збудження й гальмування; одна його личина відображає сакральне, піднесене та священне; інша — профанне, карнавальне, комічне).

Для щедрівок показовий сміх, жарт, іронія, пародія. У пізніх зразках (скоморошого, бурсацького походження) трапляються перегуки народних жартівливих пісень із церковною музичною стилістикою. Профанний струмінь у щедріванні широко відомий. Як приклад наведемо одне з польових спостережень записувачів з Галичини:

Щедрівка активно побутувала в 1950–1960-ті рр. Її виконували на Старий Новий рік: ввечері 13 січня гурти молоді з рядженими на «Маланку», «чорта», «козу», «жида» (т. зв. «перебиранці») ходили від двора до двора, били старі горщики під порогом хати, жартували, заходили в дім і щедрували. (Харчишин, 2005)

Справа, звісно, не в термінах. Наприклад, на Північному Підляшші (зараз землі у складі Польщі) відсутній термін «щедрівка». Натомість щедрівання, веселі новорічні забави за участю дівчат і хлопців називаються «*гоготухами*» (слово звучить, до речі, дуже смаковито — і *профано!*). Структура гоготух-щедрівок заснована на типових для цього різновиду співів 4–8-складових віршових сегментах та довільній кількості рядків у строфоїді, що свідчить про їхню архаїчність.

До щедрівок за структурою також належать *йорданські* пісні. Проте в їхньому виконанні переважає *поважність*: серед персонажів фігурують біблійні постаті. За змістом текстів це новітній *християнізований сакральний* струмінь, який є нетиповим для профанних язичницьких щедрівок. Вочевидь стилістика співів на Йордань пошла із двох історично віддалених джерел: *зміст* зближується з апокрифічною тематикою, але *форму* виконання та музично-поетичну *структуру* утримано за язичницькими традиційними канонами

щедрівок та Маланок. Ці особливості, а також нечисленність йорданських пісень і обмежене їх поширення дає підстави вважати такі пісні набутокм часу, не давнішого за пізні Середньовіччя.

Щодо ритмоструктури, у багатьох щедрівках можна побачити близькість до *маланкових* наспівів. Це закономірно: в ареалі «маланкового мислення» (насамперед у Подністров'ї) щедрівкові тексти структури (4+4) мають розширення до (5+4), (5+5), а ритміка щедрівок 2112 перегрупується на ритміку 111121|2112 — що, власне, і є маланковим взірцем. Це можна пояснити належністю маланкових наспівів до типу та жанру щедрівок. Хоча подібне пояснення не є вичерпним. Якщо щедрівки поширені в усіх регіонах України, то маланковий ареал замкнений переважно в межах Північної Бесарабії та Подністров'я. Треба зазначити, що Маланка трапляється і поза цією територією, але в нечисленних зразках і без розвиненої театралізованості та масок. Необхідно зазначити, що Маланки є складником народного театру, саме тому мають відмінності від обряду щедрівання під вікнами хати. В Маланках на перший план виходить мотив *парування*, — тобто, весільна (а точніше — передвесільна) тематика.

Ритмоструктури *маланкових* та *купальських* наспівів є тотожними, що допомагає зрозуміти сакральні зв'язки Зими та Літа. Обидві функційні групи мають не лише спільну ритмоформулу, але й *мелодії*. Останнє обрядовому фольклору не є властивим, це можна пояснити з езотеричного погляду. Взимку співають Маланку, а влітку, на Купала, на мотив тотожних наспівів — купальські пісні. Це свідчить про *сакральний* «місток» між двома сонцестояннями.

Варто зазначити, що до зимового сонцестояння та новорічних свят приурочені також театралізовані вистави: водять «Козу», ходять з «Маланкою», виставляють «Вертеп». Всі ці народні театралізовані вистави так само мають магічну мету — підготувати весняне й літнє *відтворення* у збіжжі та скотарстві.

Також слід зупинитися на надзвичайно цінних реліктах язичницького світобачення. Це — «Гейкання» (*під* Новий рік) та «Посипання» (*на* Новий рік). «Гейкання» символізує оранку. «Гейкають» коли поганяють волів, котрі тягнуть плуга. Можна згадати, як ще в першій половині ХХ ст. хлопці заходили до хати з чепігами (поруччями плуга), імітуючи оранку. Проте вже через півстоліття ритуал гейкання перейшов від парубків до підлітків. Тобто, фактично на наших очах відбувся перехід «символічно-серйозного» дійства від дорослих до дітей.

Малі хлопці 9-11 років ходили «гейкати» під Новий рік — 31 грудня. Інтонації «гейкання» доз-

воляють нам уявити, якими були давні традиції колективного речитативу: чітко узгоджений ритмічний бік співу, але відсутня ладово-мелодична основа. Лад *гейкань* засновано на *мовному інтонуванні*. Діапазон рецитації кожного другого вигуку «гей» охоплює приблизно октаву-септиму.

Якщо «гейкання», що символізує оранку, збереглося тільки у Подністров'ї, то *посипання* побутує досить широко — і не лише у селі, а й у великих містах. Посипання-засівання на 1 січня (у нас за старим стилем) — важливий акт землеробської магії «на врожай». *Посівання-посипання* — це наступна дія землеробської праці: після оранки засівають ріллю зерном. Тут не обходиться без сакрального (священного) *посилу*: зимове посівання є магичним актом, який впливає на успіх весняних польових робіт. Якщо згадати прикмети, то ще не так давно вважалося, що 1 січня до хати першим має зайти чоловік (хлопець-посипальник), а не жінка (сусідка, родичка, знайома). Рільництво було чоловічою справою, тому взимку дім мали відвідати спершу *хлопчики*. Схожий звичай був на Кавказі (в абхазів), де першого відвідувача домівки (мужчину) називали «щаслива нога» (цей звичай навіть було покладено в основу гумористичного грузинського фільму «Щаслива нога»).

Три головні віхи календарного циклу — зимове сонцестояння (колядування та щедрування), весняне рівнодення (веснянки, гаївки) і літне сонцестояння (купаїло). Між обрядовістю цих трьох сонячних фаз існує причинно-наслідковий зв'язок: узимку створюється *магічно-заговорна* основа. Саме тоді енергія направлена на майбутнє відтворення рослинного й тваринного світу. Навесні закладається *матеріальна* база (оранка, сівба). Літне сонцестояння свідчить про початок сільськогосподарської *праці* (жнива й косовиця). Ця праця має принести земні й космічні дарунки (саме так ставилися до врожаю), які ініціювали ще під час зимового сонцестояння.

«Перетікання» обрядовості одного солярного циклу в наступний — це ще одна особливість календарного фольклору. Час аграрного року безперервний: одна пора починає готувати іншу. Саме тому обряди й пісні *зими* розпочиналися від сонцестояння й тривали фактично до весняного рівнодення — наступного солярного повороту. Водночас їхні форми, зміст, музичні типи змінювалися. Така закономірність простежується і в сучасній традиції: після колядок ідуть щедрівки, далі — Маланка, Йордань, Масниця. Зимова обрядовість завершується Колодієм. Ігри на Колодія відбуваються на Масницю. Слід зазначити, що подібне приурочення є наслідком пристосування

до церковного календаря. Зважаючи на те, що Великодній піст є рухомим (у різні роки він припадає на різні числа), Масниця з Колодієм також зміщується в часі.

Свято *Масниці* має давні язичницькі корені. Друга тема — *Колодій*. В обох темах відчутне завершення *профанної* (скоморошої) частини землеробської ініціації, розпочатої під час грудневого сонцестояння. Профанне як розважальне, але *короткочасне* (1 тиждень Масниць з Колодієм) перетікає в наступне *сакральне* — підготовку весняного рівнодення та пасхальний піст. На цей раз уже йдеться про справжнє пробудження природи та розгортання наговореної взимку життєдайності Землі та початок аграрної праці. Так між Зимомою та Весною окреслюється структурний місток.

Місію передавача магично-духовної ініціації від зимового сонцестояння до літнього в неолітичній традиції виконувало весняне рівнодення. Саме в цей час розгортався заключний етап землеробської праці, котра забезпечувала людину засобами існування. Отже, другим сакрально-солярним чинником сільськогосподарського року є обрядовість весняного рівнодення. Розпочинають весну *заклички* — звертання до Весни-матері, яка народжує Весну-дочку. Також співаються пісні про природні явища, про кохання, а також жартівливі пісні.

Можна говорити про найчисленніші дві групи серед танкових веснянок-гаївок — вони відтворюють символи зустрічі весни: *зооморфні* (ключові) уособлюють повернення птахів з вирію, *солярні* (кругові) символізують сонячну символіку. Останні є танками магично-ритуального призначення. Вони беруть свій початок ще в неоліті.

Ще один різновид веснянок — це *рогульки*. Власне, це є локальна назва веснянок-гаївок. Одна з версій походження назви — це звичай водити танки на *розі* вулиці, околиці села, Рогульки відомі на Підляшші, Лемківщині, Волині, Покутті, а також поширені вздовж берегів Західного Бугу. Виконують їх навесні від Великодня до Провідної неділі. У давні часи їх співали до самого літа — аж допоки кує зозуля. Рогульки належать до танкових веснянок строфічної будови — лаконічні наспіви, типові для ігрових веснянок.

Існує також різновид величально-привітальних веснянок — це галицькі *риндзівки*, які ще мають народні назви «ринцівки» або «ранцівки». Вони мають схожість до білоруських *волочєбних*. І ті, й інші містять християнські символи. Виконуються вони парубками під час обходу дворів на Великдень (своєрідний весняний різновид «колядування»).

Складовими *сакрального містка* між зимовою ініціацією та весняним рільництвом є тематичні,

функційні й структурні паралелі між колядуванням (зима) та риндзівками (весняне рівнодення). Колядування та щедрування (обрядовість зимового сонцестояння в неоліті) зосереджувалися на *відтворювально-вегетативній магії*. Метою було забезпечення майбутнього врожаю і приплоду тварин. Надалі сакральний місток перекидався до весняного рівнодення — до *дійсного* початку землеробського року.

Веснянки в народній творчості надзвичайно розгалужені. З погляду драматургії вони є *цілісним* обрядодійством: тисячі пісень, молодіжні розваги (качання на гойдалках, вечорниці, танці на вулиці), численні обряди й вірування, магія на врожай городини, мантика (ворожба), голосіння за померлими під час проводів русалок, матримональні елементи (прикмети сватання, парування молоді), звичаї, пов'язані з солярними культами *вінка, води* і багато іншого.

Три провідні лінії єдиного функційного спрямування — весняні заклички (поліські), ключові та кругові танки усіх земель Карпатського регіону — покликані сприяти *повороту сонця на літо*. В язичництві обрядовість весняного рівнодення завжди вважалася перехідним пунктом сакральності, що перебував поміж зимовим і літнім сонцестояннями.

У неолітичній традиції весняне рівнодення виконувало місію передавача магично-духовної ініціації від зимового сонцестояння до літнього. Саме тоді розгортався заключний етап землеробської праці, котра дарувала людині засоби існування. Від весняного рівнодення й до літнього сонцестояння в дохристиянські часи виконувалися обряди, смисл яких полягав у магичному впливі на сезонні зміни в природі. Згодом сакральність змісту текстів втрачалася, ініціальність обрядів забувалася, і весняна обрядовість перетворювалася на молодіжні розваги. Коли земля прокидалася, починали *водити танки*. В західних регіонах їх нерідко приурочували до великодніх свят. Танкові пісні мають ряд місцевих назв, серед яких — *гайвірки* та *постові* (такі, що виконуються під час Великоднього посту) (Смоляк, 2004, с. 72–93).

Зважаючи на те, що навесні розпочиналася *земна* реалізація зініційованого у день зимового сонцестояння *сакрального* забезпечення рослинного й тваринного відтворення, у весняному циклі існують типологічні паралелі до зимових обрядів (наприклад, часові лінії з обходом дворів: *колядки* — *риндзівки* — *кустові* та ін.).

У дохристиянські часи обряди літнього сонцестояння розпочиналися з *Купайла*, надалі вони поступалися жнивам. Літнє сонцестояння було також початком заготовки сіна на зиму для свій-

ських тварин. Зважаючи на те, що астрономічний календар не відповідає православному, купальські пісні згодом були зрушені із сонцестояння й приурочені до дня Івана Хрестителя — 7 липня (за новим стилем).

Оскільки фольклору властиве двовір'я, до язичницького *Купайла* пристало християнське ім'я *Іван* (у західних слов'ян та лемків варіант імені — *Ян*). У Середньовіччі магія ритуальних звертань до сонця й неба втратила зв'язки зі старою вірою. Відтоді купальські свята перетворилися на молодіжні розваги. Язичницькі сакрально-обрядові формули текстів поступово були заміщені молодіжною тематикою, в якій панували гумор та розваги.

Від кінця травня — початку червня і до липня — серпня тривало збирання сіна. *Косовицьких* пісень в Україні небагато. На косовиці у вільний час від роботи співають побутові пісні, в яких згадується сіножать (наприклад, чумацька «Ой косить хазяїн зелену діброву», побутова «Косарик косить, та вітер повіває»). Також використовуються жнивні мелодії, побутові та баладні, жартівливі наспіви.

Розпочату косовицею працю продовжує *гребовиця*: сіно розстеляють, просушують, потім збирають, громадять у копиці. На гребовиці, насамперед у Поліссі, звучать ті ж пісні, що й на косовиці. Серед них так само помітний *функційно-тематичний добір*. Тип мелодики споріднений із жнивами й косовицею. Її характер вільно-архаїчний — унісонного або сольного розспівування, де відчутна луна давньої речитативності.

Закінчення жнив — *обжинки* — було найурочистішою частиною. На полі відбувався обряд, який був відгомном жертвоприношення. Це так зване завивання «бороди»: залишали стеблини невижатих колосків, їх заплітали, зерно струшували на землю. У «бороду» ставили черепок із сіллю, воду й шматочок хліба (також жертвний ритуал). Далі плели вінки із соломи з колосками, увінчували ними жінок і дівчат та йшли в село. Там уже мала бути готова вечеря або у дворі господаря, або в складчину. Вінок, який вважався солярним символом добробуту й землеробства, вручали господареві, співали до вінка та господарям величальних жнивних пісень і сідали до столів. До пізньої ночі лунали пісні з танцями, грали музики.

Осінь — це час весіль. Функція наспіву як *символу* обрядового приурочення виразно проступає у весіллі. З-поміж поширених в Україні музично-весільних типів (в цілому їх близько трьох десятків) провідне місце за обрядовим значенням належить нецезурованим та цезурованим *ладканням* (див. про генезис двох типів ладкань) (Іваницький, 2009, с. 288–301).

Структурно-типологічна основа весільного обряду складається з весільних ладкань двох типів (нецезуровані й цезуровані), а також весільних пісень строфічної будови. Варто зазначити, що всі ці музичні типи можуть використовуватися по чергово, без послідовності, обумовленої ситуацією. Поетичний зміст весільних пісень, їхній характер та настрої не пов'язаний із конкретними структурними різновидами. Ладкання та строфічні форми сьогодні можуть звучати як із сакральною (серйозною) тематикою, так і поєднуватися з профанним (гумористичним) змістом. Це є наслідком (та доказом) поступової *десакралізації* весільної обрядовості.

ВИСНОВКИ

У підсумку зазначимо: структурні основи весільної мелодики, ритміки й форми було закладено щонайменше в кінці неоліту та бронзового віку. Тобто, за тих часів, коли формування ритмо-мелодики обрядових пісень в цілому (й весільних зокрема) відбувалося під впливом *спонукальної модальності* (Іваницький, 2009, с. 299–310). Категорії сучасної естетики до характеристики обрядових наспівів і навіть текстів не застосовні. Коли *імперативні* (зазивні, окличні, вольові) інтонації під час спілкування, в процесі культових відправ були у повній силі, до ствердження в музиці та мовленні провідної ролі *розповідної* модальності (властивої фольклорній ліриці і сучасному мовленню як *норма*) було ще дуже далеко — щонайменше два-три тисячоліття.

Навіть донині не відбулося трансформації нецезурованих і цезурованих ладкань в «лірику», також не сталося їх взаємопроникнення, їх не було заміщено середньовічними строфічними формами.

Якщо говорити про розгляд *родильно-хрестинних* пісень, то на перший план виходить певна невизначеність їхньої музичної типології. На відміну від інших обрядових жанрів, функціональність родильно-хрестинного обряду обумовлюється не стільки типологічними прикметами, як *тематикою текстів, побутовими звичаями та громадськими й родинними зв'язками*, котрі були властивими конкретній консорції (гурти, артілі та ін. тимчасові об'єднання) чи конвіксії (групи людей з одноманітним побутом і родинним зв'язками). До цих категорій можна зарахувати українських гайдамаків, опришків, чумаків, бурлак, заробітчани, мандрівних дяків.

Певним «*тематичним зводом*» є родини та хрестини. Аналог цього зводу постає від XVII століття у вигляді фольклорної *лірики*. Однак, це мож-

на вважати зовнішнім збігом (в ліриці пісні виразно групуються за змістом). Адже «лірикою» пісні про породіллю та бабу-повитуху назвати ніяк не можна.

Родильно-хрестинний обряд, його типологія не має такого яскраво означеного доцентрового стрижня, як інші наспіви-формули календаря чи весілля. Родильно-хрестинні наспіви не так несуть *знакове навантаження обряду* і не так є *музичними емблемами* родин і хрестин, як обслуговують потреби *конвіксійного* (власне, побутово-функційного) співу.

Значна частина родильно-хрестинних пісень водночас простежується в різних тематичних видах і родах фольклору (співаються як побутові, жартівливі, танцювальні, навіть балади). Але водночас тематична прив'язка кумівських (і значною мірою бесідних) пісень до хрестин набагато виразніша, ніж, наприклад, чумацьких або наймитських до відповідних їм побутових обставин.

Певні родильно-хрестинні пісні відзначені *функційною багатовекторністю*: в обряді вони приурочені до конкретних ситуацій. Без цих мелодій і текстів не було б і повноцінного обряду.

Наукова новизна дослідження полягає в окресленні ознак певних жанрів музичного фольклору, що сягають своїм доцентровим стрижнем часів неоліту. Ці формульні наспіви несуть *знакове навантаження обряду* і є *музичними емблемами* календарної та родинної (зокрема весільної) обрядовості, чого не можна сказати про родильно-хрестинні жанри з їхньою функційною багатовекторністю, котрі на сучасному етапі побутування традиційної культури обслуговують, як правило, потреби *конвіксійного* (побутово-функційного) співу.

Перспективи дослідження вбачаємо у подальшому декодуванні артефактів музичного фольклору. Комплексний підхід до наукової розвідки (спираємося на досягнення етномузикології, логіки, палеопсихології, лінгвістики, археології, історії, етнографії) дозволить осягнути езотеризм обрядових наспівів, визначити генетичні підстави щодо їхньої ритмоструктурної типології, а також дослідити генезис та музичний синтаксис фольклорних текстів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Грица, С. (2022). Парадокси сучасної культури (динаміка взаємодії колективно-індивідуального та індивідуально-колективного). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151>

- Довженко, В. Й. (1961). *Землеробство древньої Русі до середини XIII століття* (А. Т. Браїчевська, ред.). Видавництво Академії наук Української РСР.
- Іваницький, А. І. (2003). *Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)*. Альтерпрес.
- Іваницький, А. І. (2009). *Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Нова книга.
- Іваницький, А. І. (2022). Сакральні підстави народнопісенної творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134>
- Кант, І. (б.р.). *Критика здатності судження*. Взято 3 серпня 2022 з <https://uadoc.zavantag.com/text/23002/index-1.html>
- Колеса, Ф. М. (1970). Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. В *Музикознавчі праці* (с. 368–398). Наукова думка.
- Лисенко, М. В. (1964). *Листи* (О. Лисенко, упоряд.). Мистецтво.
- Роздольський, О. І., & Людкевич, С. П. (Уклад.). (1906). *Етнографічний збірник* (Т. 21: Галицько-руські народні мелодії, Ч. 1). Наукове Товариство імені Шевченка.
- Свенціцький, І. (1933). *Різдво Христове в поході віків (історія літературної теми й форми)*. Діло.
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019). Деякі питання засвоєння автентичної традиції співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. *Імідж сучасного педагога*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99)
- Скаженник, М. (2020). Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. *Проблеми етномузикології*, 15, 100–133. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219392>
- Смоляк, О. (2004). *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури* [Монографія]. Астон.
- Ткач, А. (2022). Глобалізаційні процеси та їхній вплив на український музичний фольклор. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 145–149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258628>
- Харчишин, О. (Упоряд.). (2005). *Народна пісенність підльвівської Звенигородщини*. Львівська державна музична академія імені М. Лисенка.
- Filyanina, N., Ruptash, O., Chitishvili, V., Rudenko, O., & Sinelnikova, V. (2021). Problems of Humanitarian Discourse in Modern Philosophies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 143–147. http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110222/papers/A_26.pdf
- Huizinga, J. H. (1980). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley. Routledge & Kegan Paul.
- Mamedova (Sarabska), R. (2021). On the comparative analysis of the Eurasian region cultures. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 4(1), 34–44. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233336>
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary Performing practices. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Skrupnyk, N., Sinelnikova, V., Ovcharenko, S., Shnurenko, T., Ivanish, A., & Pavliuchenko, P. (2022). Public Morality as a Mental, Social and Determinative Phenomenon: Neuroethical Aspects. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 13(3), 195–210. <https://doi.org/10.18662/brain/13.3/362>
- Troitska, O., Sinelnikova, V., Matsko, V., Vorotniak, L., Fedorova, O., & Radzyniak, T. (2022). Conceptual Shifts in the Post-Non-Classical Philosophical Understanding of Dialogue: Developing Cultural-Educational Space. *Postmodern Openings*, 13(1), 388–407. <https://doi.org/10.18662/po/13.1/403>

REFERENCES

- Dovzhenok, V. Y. (1961). *Zemlerobstvo drevnoi Rusi do sere diny XIII stolittia* [Agriculture of Ancient Rus Until the Middle of the 13th Century] (A. T. Braichevska, Ed.). Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR [in Ukrainian].
- Filyanina, N., Ruptash, O., Chitishvili, V., Rudenko, O., & Sinelnikova, V. (2021). Problems of Humanitarian Discourse in Modern Philosophies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 143–147. http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110222/papers/A_26.pdf [in English].
- Hrytsa, S. (2022). Paradoxy suchasnoi kultury (dynamika vzaiemodii kolektyvno-indyvidualnoho ta indyvidualno-kolektyvnoho) [The Paradoxes of Modern Culture (Interaction Dynamics of Collective-Individual and Individual-Collective One)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151> [in Ukrainian].
- Huizinga, J. H. (1980). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley. Routledge & Kegan Paul [in English].
- Ivanytskyi, A. I. (2003). *Osnovy lohiky muzychnoi formy (problemy pokhodzhennia muzyky)* [Basics of the Logic of Musical form (Problems of the Origin of Music)]. Alterpres [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2009). *Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky* [Historical Syntax of Folklore. Problems of Origin, Chronology and Decoding of Folk Music]. Nova knyha [in Ukrainian].

- Ivanytskyi, A. I. (2022). Sakralni pidstavy narodnopisennoi tvorchosti [Sacred Foundations of Folk Song Art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134> [in Ukrainian].
- Kant, I. (n.d.). *Krytyka zdatsnosti sudzhennia* [Criticism of Judgment]. Retrieved August 3, 2022, from <https://uadoc.zavantag.com/text/23002/index-1.html> [in Ukrainian].
- Kharchyshyn, O. (Comp.). (2005). *Narodna pisennist pidlvivskoi Zvenyhorodshchyny* [Folk Songs of the Zvenyhorodshchyna of Podlviv]. Lviv State Music Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].
- Kolessa, F. M. (1970). Starynni melodii ukrainskykh obriadovykh pisen (vesilnykh i koliadok) na Zakarpatti [Ancient Melodies of Ukrainian Ritual Songs (Wedding and Carols) in Transcarpathia]. In *Muzykoznavchi pratsi* [Musicological Works] (pp. 368–398). Naukova dumka.
- Lysenko, M. V. (1964). *Lysty* [Letters] (O. Lysenko, Comp.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Mamedova (Sarabska), R. (2021). On the comparative analysis of the Eurasian region cultures. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 34–44. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233336> [in English].
- Rozdolskyi, O. I., & Liudkevych, S. P. (Comps.). (1906). *Etnografichni zbirnyk* [Ethnographic Collection] (Vol. 21: Halytsko-ruski narodni melodii [Galician-Russian Folk Melodies], Pt. 1). Naukove Товариство imeni Shevchenka [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English].
- Sinelnikova, V. V., & Sinelnikov, I. H. (2019). Deiaki pytannia zasvoiennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorystychnomu kolektyvi [Some Issues of Assimilation of the Authentic Tradition of Singing in the Urban Youth Folkloristic Collective]. *Image of the Modern Pedagogue*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99) [in Ukrainian].
- Skazhenyuk, M. (2020). *Rannotradytsiini zymovi naspivy prydniprovskykh sil Pereiaslavshchyny: typolohiia ta heohrafiia* [Early Traditional Winter Tunes of the Villages of the Pereiaslav Region Located on the Dnieper: Typology and Geography]. *Problems of Music Ethnology*, 15, 100–133. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219392> [in Ukrainian].
- Skrypnyk, N., Sinelnikova, V., Ovcharenko, S., Shnurenko, T., Ivanish, A., & Pavliuchenko, P. (2022). Public Morality as a Mental, Social and Determinative Phenomenon: Neuroethical Aspects. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 13(3), 195–210. <https://doi.org/10.18662/brain/13.3/362> [in English].
- Smoliak, O. (2004). *Vesniana obriadovist Zakhidnoho Podillia v konteksti ukrainskoi kultury* [Spring Rituals of Western Podillia in the Context of Ukrainian Culture] [Monograph]. Aston [in Ukrainian].
- Svietsitskyi, I. (1933). *Rizdvo Khrystove v pokhodi vikiv (istoriia literaturnoi temy y formy)* [Christmas in the Course of Ages (History of Literary theme and Form)]. Dilo [in Ukrainian].
- Tkach, A. (2022). Hlobalizatsiini protsesy ta yikhni vplyv na ukrainskyi muzychnyi folklor [Globalisation Processes and their Impact on Ukrainian Musical Folklore]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 46, 145–149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258628> [in Ukrainian].
- Troitska, O., Sinelnikova, V., Matsko, V., Vorotniak, L., Fedorova, O., & Radzyniak, T. (2022). Conceptual Shifts in the Post-Non-Classical Philosophical Understanding of Dialogue: Developing Cultural-Educational Space. *Postmodern Openings*, 13(1), 388–407. <https://doi.org/10.18662/po/13.1/403> [in English].

FEATURES OF THE NEOLITHIC ERA IN FOLK MUSIC

Anatolii Ivanytskyi

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to come closer to the understanding of solstices in the beliefs and rituals of the Neolithic man and to pay attention to one of the features of calendar folklore — the "flow" of rituals of one solar cycle into the next. *Methodology*. The following methods were used in the research: source study (processing of existing studies on the sacred and profane picture of the world created in the Neolithic, which is known to us in the form of various structural and typological models); analytical (comprehension of the Neolithic and its echoes in musical folklore), as well as the method of theoretical generalisation. *Results*. The winter solstice (caroling and sharing), the vernal equinox (vesnianky, hayivky), and the summer solstice (Kupailo) are the three

main milestones of the calendar cycle and the associated agrarian rituals. There is a certain cause-and-effect relationship between the rituals of these three solar phases; rhythm structures that were signs of the seasons have survived to the present day. The rituals of the winter solstice in the Neolithic (caroling and shchedruvannia) focused on reproductive and vegetative magic (namely, ensuring the harvest, and the offspring of animals). Later, the sacred bridge was built to the spring equinox — in fact, to the beginning of the agricultural year. In spring, the implementation of the sacred provision of plant and animal reproduction initiated on the day of the winter solstice began. This is due to the obvious parallels to the winter rituals in the spring cycle (timelines with the rounding of the yards: carols — *ryndzivkas* — the Bush, etc.). These thematic-functional cycles in the worldview of that time are not isolated. They were a kind of magical steps to the next solstice, and therefore — psychologically prepared the change of ritual actions and musical “accompaniment” of these actions. *The scientific novelty* of the article is to highlight the peculiarities of the Neolithic era’s reflection in musical folklore. *Keywords:* musical folklore; ceremonial folklore; Neolithic; solar cycle; annual calendar circle; chant; ritual

Інформація про автора

Анатолій Іваницький, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАН України, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-1991-5679, e-mail: zhurnalist@ukr.net

Information about the author

Anatolii Ivanytskyi, DSc in Art Studies, Professor, Associate Member of the NAS of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1991-5679, e-mail: zhurnalist@ukr.net



ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ МІСТА ДРОГОБИЧА

Зоряна Ластовецька-Соланська

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Анотація

Мета статті — дослідити творчий доробок сучасного українського композитора Миколи Ластовецького крізь призму музичної інфраструктури міста Дрогобича. *Методологія*. В процесі аналізу конкретних прикладів суспільно-культурних інспірацій та мистецьких потреб дрогобичан використано аналітичний методологічний принцип. *Результати*. Акцентовано, що в місті Дрогобич Львівської області наявна розвинена музична інфраструктура, яка почала формуватись ще наприкінці XIX ст. відповідно до суспільних та культурно-мистецьких потреб мешканців краю. Сучасна музична інфраструктура міста забезпечує умови для оптимальної реалізації виконавської, композиторської, освітньої, гастрольно-концертної, культурно-організаторської, мистецько-громадської та нотовидавничої діяльності. Констатується безпосередній вплив музичної інфраструктури міста на творчість Миколи Ластовецького. Значну частину творів митець написав «на замовлення», які мали різний характер — особисті; замовлення від громади міста (з нагоди відкриття пам'ятника Юрію Дрогобичу була написана кантата «Повернення Дрогобича», відкриттю пам'ятника В'ячеславу Чорноволу приурочена кантата «Пісня про Чорновола»); від церковних установ (кантата «Псалми Давида» була створена до відкриття пам'ятника 2000-літтю від Різдва Христового); театрів. Окрім вищезгаданих присвятних кантат, композитор створив симфонічні, хорові, фортепіанні та камерно-інструментальні композиції, музику для театру, різножанрові твори на слова локальних поетів. Активний фестивальний та конкурсний рух міста зумовив потребу написати низку творів, розрахованих на конкретних виконавців (Ірину Лемех, Яну Гордельянову (Ващук) та ін.). *Наукову новизну* становить як аналітичний ракурс статті, так і аплікація категорії інфраструктури на музичну творчість сучасного українського композитора у зв'язку із регіональними мистецькими потребами та суспільно-культурними традиціями дрогобицького краю.

Ключові слова: музична інфраструктура; Дрогобич; композитор; Микола Ластовецький; музичні твори; соціокультурні потреби

Для цитування

Ластовецька-Соланська, З. (2022). Творчість композитора Миколи Ластовецького в контексті музичного життя міста Дрогобича. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 52-60. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269560>

ВСТУП

Останнім часом на ділянку музичної науки все частіше починає екстраполюватись поняття інфраструктури, поширене в різних сферах гуманітарного пізнання. Причому, це відбувається як в широкому контексті, що включає простеження впливу навчальних музичних закладів, музичних товариств, концертних майданчиків різного штибу та масштабу на домінування тих чи інших жанрів та форм музикування, активізацію музично-

історичного процесу, так і на прикладі локальних культурних надбань. Застосування категорії інфраструктури дає можливість простежити доцентрові та відцентрові тенденції в організації музичного життя того чи іншого регіону, розглянути те чи інше музичне явище з позиції мистецької вартості як в контексті регіональних традицій, так і в глобальному зрізі мистецько-культурного життя.

В пропонованій статті поставлено завдання вивчити вплив на творчість сучасного українського композитора, педагога, лауреата премій імені

Юрія Дрогобича, Семена Гулака-Артемівського та Станіслава Людкевича, Заслуженого діяча мистецтв України Миколи Адамовича Ластовецького (*1947) музичної інфраструктури міста Дрогобича Львівської області, яке, поряд з різнолікою соціальною, національною й поліконфесійною інфраструктурою, вирізняється потужними національними духовно-культурними традиціями, розвинутим концертно-виконавським життям, фестивалним рухом, багатим науково-педагогічним потенціалом.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналізу різних аспектів життєтворчості та композиторського доробку М. Ластовецького присвячено чимало наукових праць, серед яких слід виділити нещодавні розвідки І. Бермес, Л. Соловей, О. Дмитрієвої, З. Лельо, Л. Ластовецької, З. Ластовецької-Соланської, О. Фрайт, М. Ярکو, Н. Дикої, С. Мудрої, Л. Філоненка, І. Рудзінської, Н. Мойсеєнко, Д. Василик, М. Бучковської, С. Соланського, Т. Павлів та ін. Однак, слід виокремити невирішене раніше питання, яке опинилось в центрі означеної статті, а саме — вивчення впливу музичної інфраструктури краю, а також соціокультурних та мистецьких локальних потреб на появу тих чи інших композицій М. Ластовецького.

Що стосується дослідження осередків фахової музичної освіти та аналізу культурно-мистецького процесу міста Дрогобича, то воно потрапило до сфери наукових зацікавлень багатьох учених, серед яких варто виділити Л. Мазепу, І. Бермес, М. Бурбана, Р. Сов'яка, М. Ластовецького, В. Грабовського, Б. Пица, Н. Семків, Л. Мартиніва та ін.

Мета статті — простежити, яким чином музична інфраструктура м. Дрогобича інспірувала творчість композитора Миколи Ластовецького, чия різностороння професійна діяльність значною мірою сприяє професіоналізації музичного життя міста.

Методологія. В процесі аналізу конкретних прикладів суспільно-культурних інспірацій та мистецьких потреб дрогобичан використано аналітичний методологічний принцип.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Музичні зацікавлення соціуму безпосередньо пов'язані з наявною музичною інфраструктурою того чи іншого міста чи регіону, впливають на її формування та трансформацію. Музичну інфраструктуру певного регіону можна розглядати як своєрідне віддзеркалення та втілення соціокуль-

турних потреб його мешканців. До складових елементів музичної інфраструктури можна віднести навчальні музичні інституції усіх ланок, музичні товариства, театри, концертні зали, Народні доми, будинки культури, конкурсний та фестивалний рух, студії звукозапису, видавництва, музичні бібліотеки, фонди, архіви та ін. Пропонуємо власну дефініцію категорії музичної інфраструктури, як «... тої чи іншої структури музичного життя соціуму, визначеного типу організації музичної освіти та концертно-театрального життя суспільства, обумовлених певними суспільними пріоритетами філософсько-естетичного виміру, який впливає на тип композиторської творчості й виконавства в рамках певного національного стилю» (Ластовецька-Соланська, 2018, с. 112). В ракурсі означеної розвідки артикулюється категорія музичної інфраструктури в проекції на місто Дрогобич, з яким пов'язана творчість композитора М. Ластовецького.

У контексті статті варто окреслити специфіку формування музичної інфраструктури Дрогобича, яке нині має статус районного міста в складі Львівської області. Засноване наприкінці XI ст., місто прославилось завдяки солеварінню (*à propos*, тут донині діє найстаріший у Європі солеварювальний завод), нафтопереробним підприємствами та, головне, через своїх відомих уродженців — Юрія Котермака (*Jerzy Kotermak (Drohobycz)*) (1450–1494), Івана Франка (1856–1916) і Бруно Шульца (*Bruno Schulz*) (1892–1942). З 27.11.1939 р. до 21.05.1959 р. Дрогобич був обласним центром Дрогобицької області, згодом, внаслідок зміни адміністративно-територіального поділу України, увійшов до складу Львівської області.

Дрогобич є важливим культурним осередком Львівщини — тут діють краєзнавчий музей «Дрогобиччина» з 7-ми відділів експозиції, Музей Бруно Шульца, Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні та танцю України «Верховина», Львівський обласний академічний музично-драматичний театр імені Ю. Дрогобича, кінотеатри, Міська філармонія, Міський народний дім ім. І. Я. Франка, районний Народний дім, будинки культури, дев'ять бібліотек, театральні студії тощо. За влучним спостереженням Любові Кияновської, «Genius loci Дрогобича існує і це дуже духовно багате і інспіруюче місто. В чомусь воно і співзвучне Львову, в чомусь воно оригінальне. Співзвучне воно в тому, що за своєю традицією це багатонаціональне і багатокультурне місто...» (Мартинів, 2019, с. 182).

Підґрунтя для професіоналізації музичного життя Дрогобича було закладено ще наприкінці XIX ст. Воно розвивалося інтенсивно й різноманіт-

но — зокрема, тут діяли численні осередки плекання хорового аматорського мистецтва, суспільно-мистецькі організації, співацькі й культурно-просвітницькі товариства (Дрогобицька філія «Просвіти» була закладена у 1903 р.), приватні школи окремих музикантів-професіоналів. Зокрема, об'єднання любителів музики «Музичне товариство» (*Towarzystwo Muzyczne*, 1877), «Лютня» (*Lutnia*, 1901), «Ехо» (*Echo*), «Товариство любителів музики» (*Towarzystwo miłośników muzyki*), «Боян Дрогобицький» (1901). Водночас із українськими мистецькими об'єднаннями в Дрогобичі працювали філії хорових товариств «Спілки музичних і співацьких товариств Малополющі» (*Małopolski Związek towarzysw muzycznych i Śpiewackich*), заснованої у Львові в 1913 р. (Мартинів, 2019, с. 47, с. 48). Як стверджує Л. Мартинів (2019), Дрогобиччина, яка має змогу оперувати значно скромнішим фахово-творчим потенціалом (порівняно зі Львовом — З. Л.-С.), відрізнялась більш гнучкими формами співпраці між аматорськими, освітніми, духовними, громадськими осередками як усередині національних середовищ, так і в співпраці окремих громад» (с. 98).

На початку минулого століття в Дрогобичі функціонували державні, самоврядні та приватні навчальні заклади, що сприяли формуванню своєрідної музично-педагогічної традиції. Їхня діяльність регулювалась Міністерством віросповідань і загальної освіти (Мартинів, 2019, с. 68). Спеціальні музичні заклади представляли філія Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, відкрита у 1910 р., філія Львівського музичного інституту ім. А. Нементовської (приватної Польської консерваторії ім. К. Шимановського), народний Музичний інститут/школа ім. Ф. Шопена (*Instytut Muzyczny im. F. Chopina w Drohobycz* або *Państwowa Szkoła Muzyczna im. F. Chopina*), приватна школа фортепіанної гри Генріка Шаліта (*Henryk Szalit*), в яких працював самодостатній корпус педагогічних сил. У першому двадцятилітті ХХ ст. приватні курси гри на музичних інструментах організував Юзеф Кльось (*Józef Kloś*) (Мартинів, 2019, с. 14, с. 70, с. 72). У лоні регіональних традицій впродовж століття розгортались виконавська, науково-педагогічна, творча й просвітницька складові мистецького процесу.

У міжвоєнний період в місті Котермака діяли філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (найбільш реномований музично-освітній осередок того часу, що включав нижчий та середній рівні навчання) (1923), Спілка хорів філії товариства «Просвіта» під керівництвом о. Северина Сапруна (1937), просвітницькі диригентські курси з хоровою порадою, курси для підготовки до

педагогічної кваліфікації дипломованих музичних педагогів, функціонувала Дрогобицька обласна філармонія (у 1939–1941 рр. з симфонічним оркестром), у 1939 р. було відкрито дві музичні школи (дитячу семирічну школу та вечірню музичну школу для навчання дорослих, без відриву від виробництва), 01.09.1945 р. — музичне училище (з 1995 р. — імені В. Барвінського) та Дитяча музична школа № 1 в його структурі (Мазепа, 2001, с. 101, с. 102, с. 133, с. 137). Тоді ж радянська влада відкрила обласний будинок народної творчості, обласну філармонію, до якої увійшли естрадна група, бойківський ансамбль, ляльковий театр і джазовий оркестр. В 1946 р. при Дрогобицькій філармонії з хористів розформованого «Дрогобицького Бояна» П. Ємець створив «Бойківську чоловічу капелу», яку в 1950 р. було реорганізовано у вокально-хореографічний ансамбль (зараз — ансамбль пісні та танцю «Верховина») (Мартинів, 2019, с. 90).

15.04.1940 р. був організований Дрогобицький учительський інститут, який у 1951 р. реорганізований у педагогічний (з 1954 р. заклад носить ім'я І. Франка). У складі Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І. Франка (в 1998 р. отримав статус університету) було відкрито музично-педагогічний факультет, реорганізований 29.12.2014 р. в Інститут музичного мистецтва.

Слід зазначити, що сучасна музична інфраструктура міста адаптована до регіональних запитів щодо музично-мистецьких кадрів. Вона забезпечує умови для оптимальної реалізації виконавської, композиторської, освітньої, гастрольно-концертної, культурно-організаторської, мистецько-громадської та нотовидавничої діяльностей. Вона включає, відповідно до тріступеневої вертикалі, навчальні заклади всіх ланок музичної освіти — від початкової (дві Дитячі музичні школи), середньої спеціальної (Дрогобицький музичний коледж ім. В. Барвінського) до вищої (Інститут музичного мистецтва Дрогобицького педагогічного університету імені І. Франка). Важливу ділянку інфраструктури утворюють різноманітні заклади та установи — філармонія (концертний зал ансамблю «Верховина»), Львівський музично-драматичний театр імені Ю. Дрогобича, Міський народний дім імені І. Франка, Центр душпастирської молоді Самбірсько-Дрогобицької єпархії Української греко-католицької церкви, у яких відбуваються мистецькі акції, концерти, конкурси та фестивалі.

Показово, що Любомир Мартинів (2019) у кандидатській дисертації «Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини» фахові музичні інституції міста розглянув крізь призму «культурно-

історичного регіонального резонансу» в контексті «загальноукраїнських процесів музичної професіоналізації», наголошуючи на здобутках культурно-мистецького життя сьогодення, серед яких — насичений концертно-виконавський та конкурсний процес, проведення численних наукових конференцій та творчих зустрічей, активний народно-інструментальний, хоровий та вокальний конкурсний рух, реалізація власних періодичних наукових видань, монографій, нотних збірок, участь у виконавській і мистецько-організаційній діяльності на рівні краю та України (с. 17, с. 201).

Позитивно на музичний рух міста вплинула поява у 1996 р., з ініціативи музикознавця Володимира Грабовського, Дрогобицької організації Національної Спілки композиторів України. Вона проводить активну композиторську, науково-дослідницьку, організаційно-концертну та нотовидавничу діяльність.

Одним з найяскравіших представників Дрогобицького осередку НСКУ є М. Ластовецький, вихованець професора Романа Сімовича у Львівській державній консерваторії. Після завершення навчання у 1976 р. мистець був скерований на роботу до Дрогобича, де спочатку працював як викладач, а згодом — викладач-методист, голова циклової комісії з теорії музики та директор Дрогобицького музичного училища (1984–2015), з 2000 р. по 2022 р. — доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка. Саме з цим містом пов'язана його подальша композиторська, педагогічна, наукова, адміністративна та суспільно — громадська діяльність.

Композиторський доробок М. Ластовецького представлений творами у різних жанрах — симфонічному, вокально-симфонічному, камерно-інструментальному, фортепіанному, хоровому, вокальному, музикою до театру та ін. Дипломна робота М. Ластовецького у Львівській державній консерваторії — симфонічна поема з символічною назвою «Львів» («Галичина») (1976) — започаткувала появу у його творчості низки творів у різних жанрах, що апелюють до західноукраїнського регіону. В цьому переліку — увертюра «Бойківська» (1995), «Гаївки» для струнного оркестру (1996), вокально-симфонічна сюїта «Верховинці» (1999), «*Sinfonia rustika*» (2003), симфонічний прелюд «Легенда про Кармалюка» (1969/1999), для фортепіано — «Два маленькі бойківські танці», «Діточа коломийка», «Нова» коломийка, сюїти «Бойківські образки», «Бойківське весілля» у двох діях та ін.

Варто зазначити, що опора на бойківський фольклор стала однією з характерних стильових рис творчості мистця, який дуже тонко перевтілює

ритмо-інтонаційні особливості фольклорного першоджерела, його зміст і характер, апелює до прийомів народного багатоголосся тощо. Композитор часто звертається до опрацювань календарно-обрядових пісень. У його доробку значна кількість означених композицій: «Весняний танок», «Чотири веснянки», «Маленька «сонечкова» сюїта» з шести частин («Прийди, прийди, сонечко», «Вийшло, вийшло, сонечко», «Сонечко усміхається (привітальний танок)», «Лісові сонцетіні», «Життєдайне ясне сонечко», «Поклоніння Дажбогу — Сонцю. Предковичне обрядове дійство (Фантазія)»), 37 обробок «Легких фортепіанних «переспівів» галицьких ягілок», два збірники обробок жнивварських пісень та ін. «Опора на фольклор, на народну пісенність є складовою частиною композиторської індивідуальності, однією з характерних стильових рис творчості М. Ластовецького», — зазначила музикознавець Надія Мойсеєнко (Ластовецький, 2015, с. 4).

Іншими особливостями творчої манери мистця є тяжіння до драматизованого розвитку, тенденція до розширення масштабів музичної форми, майстерна поліфонізація фактури, яка характеризує його композиції різних жанрів та форм, поліладовість, терпкі гармонічні комплекси, своєрідна ритміка, сонористичні ефекти та ін.

Значний інтерес становлять композиції М. Ластовецького, написані на основі місцевого фольклору, — це оригінальні хорові та вокально-хорові твори, більше 60 обробок народних пісень для різних складів та ін. Їх написання значною мірою було зумовлене суспільним попитом — зокрема, діяльністю хорових колективів («Легенда», «Дрогобицький Боян», «Гаудеамус» та ін.).

Важливу нішу у творчому доробку композитора, поряд з Шевченкіаною та Лесенкіаною, займає хорово Франкіана, появу якої інспірувала дружина композитора, хоровий диригент Любомира Ластовецька, уродженка села Нагуєвичі, Батьківщини Каменяра. Вона включає як оригінальні композиції («Ой жалю, мій жалю», «Дивувалась зима», «Червона калино, чого в лузі гнешся?»), так і пісні із записів І. Франка в опрацюванні для мішаного («Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», «Ой, пігнула дівчинонька ягнятонько в поле») та чоловічого складів («Ой по горі горі», «Ой світи, місяченьку») та ін.

Якщо проаналізувати стимули появи творів М. Ластовецького у Дрогобицький період життєтворчості (він розпочався у 1976 р., йому передували Дунаєвецький, Хмельницький і Львівський періоди) з позиції наявної музичної інфраструктури міста, то можна виокремити наступні положення:

– більша частина творів композитора була написана «на замовлення», яке мало різний характер: від особистого, до міського, громадського, церковного чи театрального. Зокрема, так з'явилися три присвятні кантати М. Ластовецького:

1) кантату «Повернення Дрогобича» для солістів, хору та симфонічного оркестру (Ластовецький, 2021a) на слова Ф. Малицького і Р. Пастуха композитор присвятив відкриттю пам'ятника видатному вченому доби Ренесансу, доктору медицини та філософії, астроному, ректору Болонського університету Юрію Котермаку (псевдонім — Юрій Дрогобич) (1450–1494), котре відбулося 20.09.1999 р. Твір має циклічну форму і сприймається на кшталт кантати-поєми;

2) до відкриття в Дрогобичі пам'ятника Героя України, «лицаря української державності» В'ячеслава Максимовича Чорновола (1937–1999) мистець написав кантату «Пісня про Чорновола» для хору, солістів та капели бандуристів (Ластовецький, 2006), яка вперше прозвучала 21.09. 2000 р. в День міста Дрогобича, з нагоди присвоєння центральній міській бібліотеці для дорослих імені Героя України, голови «Народного руху України», керманіча українського національно-демократичного визвольного руху кінця 1980-х — 1990- рр. В'ячеслава Чорновола (1937–1999). Кантата М. Ластовецького складається з трьох частин з тематичною репризою та кодою. Соліст-тенор сприймається на кшталт головного героя (В. Чорновола), а капела бандуристів — як «образ українського народу, який композитор справедливо ототожнює зі звучанням давнього українського національного інструменту» (Ластовецька, 2018, с. 262);

3) кантата «Псалми Давида» для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру (Ластовецький, 2021b) була створена у 2000 р. на замовлення тодішнього єпископа Самбірсько-Дрогобицької єпархії УГКЦ Юліана Вороновського з нагоди 2000-ліття від Різдва Христового і вперше з великим успіхом була виконана 02.IX.2000 р., до відкриття в Дрогобичі пам'ятника до цієї знаменної дати. Композитор використав переклад псалмів, здійснений ченцями Студитського уставу. Кантата, наділена рисами циклічності й побудована за контрастно-складовим принципом, має сім частин: «Прослави», «Благослови», «Подяки», «Покаянні», «Прохальні», «Блаженні» та прикінцева «Прослава»:

...у більшості частин переважають тричастинні побудови, за винятком третьої та сьомої, яким властиве рондо з наскрізним розгортанням. Симфонізація цілого твору виникає за рахунок динамізації і скорочень реприз у частинах, а та-

кож завдяки переміщенню смислових акцентів у предиктових та кодових фрагментах, де розкривається внутрішній психологічний стан; (Ластовецька, 2006, с. 47)

– твори композитора у симфонічному жанрі також створювались як його особистий музичний відгук на певні події історичного характеру, які відзначались у місті. Зокрема, увертюру «Бойківську» М. Ластовецький написав у 1995 р. з нагоди 50-ти річчя заснування Дрогобицького державного музичного училища та присвоєння йому імені Василя Барвінського. 110-ій річниці з Дня народження цього мистця композитор приурочив «Елегію пам'яті В. Барвінському» для струнних, литавр і тромбонів (1998), вперше виконану на Урочистій академії в музичному училищі. Симфоніста «Пам'яті героїв Крут», присвячена юним захисникам української державності, вперше була виконана навесні 2015 р. просто неба на майдані біля Катедрального собору Пресвятої Трійці;

– М. Ластовецький, як багаторічний керманіч Дрогобицького музичного училища і єдиний композитор за фахом серед керівників навчальних закладів цього рівня, низку творів написав спеціально з розрахунку на студентський симфонічний оркестр училища, який став і першим їх виконавцем (більшість — під орудою Степана Кисилевича). У цьому переліку — симфонічний прелюд «Легенда про Кармалюка», «Лірична поема» (1995), «*Sinfonia rustika*», вокально-симфонічна сюїта «Верховинці» на основі музики до спектаклю «Карпатські верховинці» Юзефа Коженювського (*Józef Korzeniowski*). Для мішаного та жіночого хорових колективів училища мистець написав два цикли на слова Лесі Українки («Мелодії смутку і надій» (2016) та «*Contra spem spero!*» (2018)), два цикли «Жнивварських пісень» (2015; 2019), сакральні твори («Отче наш», «Святий Боже», «Господи, помилуй», «Богородиця») та ін.;

– як композитор, М. Ластовецький тісно співпрацює з колективом обласного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича, для якого створив музику до понад 30-ти театральних вистав — п'єс, водевілів, мюзиклів, комедій, казок за творами І. Франка, В. Шекспіра, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Котляревського, М. Коцюбинського, Р. Іваничука, В. Канівця, Я. Стельмаха, В. Сичевського, М. Петренка, О. Олійника, Б. Мельничука, Ю. Коженювського та ін.;

– подолянин за походженням, М. Ластовецький присвятив Дрогобичу, в якому вже майже півстоліття розгортається його життєтворчість, низку творів. Крім вищезазначеної кантати «Повернення

Дрогобича», — сюїту «Дрогобицькі сурми» для чотирьох труб (2003), «Славень Дрогобичу» для мішаного хору в супроводі фортепіано, музику до спектаклю «Юрій Котермак». Композитор написав низку творів на вірші дрогобицьких поетів: на слова Михайла Белея — хори «Ми власної долі Каменярі», «Славень Дрогобичу»; Михайла Шалати — кантату «Пісня про Чорновола», Романа Пастуха — кантату «Повернення Дрогобича», Йосипа Фиштика — пісні «Жоржини» і «Збагнути хочем світ», Михайла Богаченка — хор «Моя дорога Україно», Тетяни Кисилевич — «Лелеки» для солістів і капели бандуристів, М. Сондей — «Ти переможеш, рідна Україно» для хору та симфонічного оркестру.

Принагідно слід зазначити, що М. Ластовецькому належить ініціатива та вирішальна роль в увічненні в Дрогобичі пам'яті українського композитора В. Барвінського — присвоєнні його імені музичному училищу (1995), заснуванні науково-культурологічного товариства ім. В. Барвінського, яке митець очолює з 1998 р., створенні та організації єдиного в Україні музею-кімнати його імені, проведенні музичних академій та теоретичних конференцій до ювілейних дат композитора, започаткуванню конкурсу юних піаністів ім. В. Барвінського, який з статусу обласного та регіонального набув статус Всеукраїнського та Міжнародного;

– в 1996–2006 рр. мистець був художнім керівником та диригентом камерного оркестру «Кредо», з яким гастролював країнами близького та далекого зарубіжжя та у 1996 р. здійснив фондовий запис (продюсер Ігор Нич). Спеціально для колективу композитор написав «Сюїту для струнного оркестру», «*Adagio*» та «Гаївки» (Ластовецький, 2013), для струнного квартету — «Дві п'єси» і «Квартет». Для цього оркестру М. Ластовецький аранжував твори світової та української музичної класики, регтайми американських авторів, естрадні п'єси тощо;

– у місті Котермака проводиться низка Міжнародних, національних та регіональних конкурсів і фестивалів, що сприяють фаховому вишколу студентів-виконавців. Серед них — Регіональний конкурс молодих вокалістів ім. М. Копніна (2003, 2005), фестиваль «Струни душі нашої» (започаткований у 1993 р., відбувся 10 разів), хоровий конкурс ім. С. Сапруна, конкурс «Музичний талент», фестиваль «Молоді голоси», фестиваль дитячої пісні «Ми діти твої, Україно», конкурс піаністів ім. В. Барвінського, конкурс «Вічний рух», Всеукраїнський конкурс ім. А. Онуфрієнка, Перший зональний конкурс учнів-баяністів училищ Західного регіону УРСР (1989), науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (започаткований у 2005 р.), щорічний

Всеукраїнський конкурс «Візерунки Прикарпаття» (з 2005 р.), Конкурс диригентів (до 170-річчя М. Лисенка) (21.03.2012), щорічний Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «*Perpetuum mobile*» (з 2008 р.), щорічний регіональний конкурс хорових диригентів серед студентів музичних училищ Західного регіону (започаткований у 2014 р.), фестиваль «Українська музика в часі і просторі», який включає низку мистецьких заходів, зокрема Відкритий регіональний конкурс юних піаністів, фестиваль-конкурс «*ARTIS SONORES*», Всеукраїнський конкурс юних музикантів «Франкове підгір'я» та ін. В їх рамках проводяться майстер-класи членів журі, концерти, презентації нових нотних видань та науково-методичної літератури: «Таким чином, конкурси залучають до змагального, концертного, наукового, педагогічного процесу увесь можливий потенціал регіону, сприяють обміну досвідом, методичними й педагогічними напрацюваннями, науковими досягненнями, налагодженню творчих контактів, створюють сприятливі передумови розвитку творчості» (Мартинів, 2019, с. 148).

На замовлення дрогобицьких учасників вищезгаданих фортепіанних конкурсів митець створив низку творів, з якими вони ставала лауреатами конкурсів. Зокрема, Ірині Лемех він присвятив «Весняний танок» (з цим твором у 1986 р вона перемогла на обласному конкурсі «Світанкові перлинки»), Яні Гордельяновій (Ващук) — «Раціональні ескізи (12 п'єс в додекафонній техніці)» (2005). Виконання цього циклу принесло піаністці в 2010 р. звання Лауреата II ступеня на VI відкритому конкурсі української фортепіанної музики ім. І. Карабиця в м. Артемівську Донецької області та ін.

М. Ластовецький бере активну й безпосередню участь у проведенні більшості мистецьких імпрез, що відбуваються в місті. Як представник міста, він був делегатом II Всеукраїнського з'їзду працівників освіти від Львівщини (2001), неодноразово очолював мистецькі делегації творчих колективів Дрогобича в зарубіжних країнах: Румунії (1985, 1991), Польщі (1987-1991, 1998, 2000), Англії (1992), Канаді («Фольклорама-97», Вінніпег), Австрії (міжнародні хорові фестивалі «Адвент-2000» і «Адвент-2006», Відень).

– поняття музичної інфраструктури включає і нотовидавничу діяльність. У Дрогобицьких видавництвах «Коло» і «Пісвіт» М. Ластовецький опублікував ліву частку свого композиторського доробку: п'ять зошитів «Фортепіанних п'єс для дітей і юнацтва» (2007, 2015, 2016, 2018, 2019), яким присвячена розвідка З. Ластовецької-Соланської (Ластовецька-Соланська, 2019), хорові твори (два зошити «Жнивварських пісень» (Ластовець-

кий, 2015, 2019), аналізовані у статті «Українські жнивварські пісні у фокусі зацікавлень дослідників та композиторів» (Ластовецька-Соланська & Ластовецька, 2019); на слова Лесі Українки «Мелодії смутку і надій» (Ластовецький, 2016) і «*Contra spem spero*» (Ластовецький, 2018); на вірші І. Франка «Не забудь юних днів» (Ластовецький, 2017); на слова Максима Рильського «Поетика» (Ластовецький, 2020); твори для дитячого хору «Кожна квітка — пісня Україні» (Ластовецька & Ластовецький, 2022)), кантати «Пісня про Чорновола» (2006) та «Повернення Дрогобича» (2006), «Вибрані вокальні та інструментальні номери з музики до драми «Мальви» («Яничари») за Р. Іванчуком (переклад для бандури О. Верещинського)» (Ластовецький, 2005) та ін.

ВИСНОВКИ

Музична інфраструктура міста Дрогобича включає навчальні заклади усіх ланок музичної освіти — від початкової (дві Дитячі музичні школи), середньої спеціальної (Дрогобицький музичний коледж ім. В. Барвінського) до вищої (Інститут музичного мистецтва Дрогобицького педагогічного університету імені І. Франка). Важливу ділянку інфраструктури утворюють різноманітні заклади та установи — філармонія (концертний зал ансамблю «Верховина»), Львівський музично-драматичний театр імені Ю. Дрогобича, Міський народний дім імені І. Франка, Центр душпастирської молоді Самбірсько-Дрогобицької єпархії Української греко-католицької церкви, у яких відбуваються мистецькі акції, концерти, конкурси та фестивалі.

З Дрогобичем пов'язана композиторська, педагогічна, наукова, адміністративна та суспільно — громадська діяльність М. Ластовецького. Регіонально-неповторний музично-мистецький контекст *Genius loci Drohobych* став сприятливим ґрунтом для плекання його композиторської музики. Інфраструктура музичного простору Дрогобича постійно інспірує мистця, який своєю різновекторною діяльністю та яскраво вираженою мистецькою позицією і сам виступає творцем цього музичного простору. Зокрема, вплив музичної інфраструктури міста позначився на появі більшості композицій у доробку М. Ластовецького, включаючи твори «на замовлення», яке надходило з міського, громадського, церковного та театрального середовищ.

Наукову новизну статті становить її дослідницький вектор, пов'язаний із аплікацією категорії інфраструктури на музичну творчість композитора М. Ластовецького у зв'язку із регіональними мистецькими потребами та суспільно-культурними традиціями дрогобицького краю.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Ластовецька, Л. В. (2006). Кантата «Псалми Давида» Миколи Ластовецького: спроба аналізу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(17), 43–47.
- Ластовецька, Л. В. (2018). Жанрово-стильова парадигма кантати «Пісня про Чорновола» Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*, 28, 260–265. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2018_28_45
- Ластовецька, Л., & Ластовецький, М. (Упоряд.). (2022). *Кожна квітка – пісня України: Твори для дитячого хору*. Посвіт.
- Ластовецька-Соланська, З. (2018, 30 листопада). Категорія інфраструктури в проєкції на сучасну музичну культуру України. В *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*, Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (с. 112–116). Львів.
- Ластовецька-Соланська, З. М. (2019). Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва Миколи Ластовецького: образно-тематичний вимір. *Українське музикознавство*, 45, 149–162. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.045.190059>
- Ластовецька-Соланська, З. М., & Ластовецька, Л. В. (2019). Українські жнивварські пісні у фокусі зацікавлень дослідників та композиторів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 41, 120–126. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188662>
- Ластовецький, М. (2005). Вступне слово. В *Вибрані вокальні та інструментальні номери з музики до драми «Мальви» («Яничари») за Романом Іванчуком* (с. 3–5). Коло.
- Ластовецький, М. (2006). *Пісня про Чорновола: Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів* (Л. Ластовецька, ред.). Вимір.
- Ластовецький, М. (2013). *Гайки. Струнно-смичкова камерна мініатюра* (А. Славич, ред.). Посвіт.
- Ластовецький, М. (2015). *Жнивварські пісні: Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу* (Л. Ластовецька, ред.). Коло.
- Ластовецький, М. (2016). *Мелодії смутку і надій: Цикл п'єс для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки* (Л. Ластовецька, ред.). Посвіт.
- Ластовецький, М. (2017). *Не забудь юних днів: Хори на вірші І. Франка* (Синкевич, ред.). Посвіт.
- Ластовецький, М. (2018). *Contra spem spero! Жіночі хори без супроводу на слова Лесі Українки* (Л. Ластовецька, ред.). Посвіт.
- Ластовецький, М. (2019). *Жнивварські пісні: Для жіночого хору без супроводу* (Л. Ластовецька, ред.; Зошит 2). Посвіт.

- Ластовецький, М. (2020). *Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського* (Л. Ластовецька, ред.). Посвіт.
- Ластовецький, М. (2021a). *Повернення Дрогобича. Кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на слова Юрія Дрогобича, Федора Малицького, Романа Пастуха, Миколи Ластовецького* [Партитура] (Л. Ластовецька, упоряд.). Посвіт.
- Ластовецький, М. (2021b). *Псалми Давида. Кантата для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру* [Партитура] (Л. Ластовецька, ред.). Посвіт.
- Мазепа, Л. (2001). *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Споллом.
- Мартинів, Л. І. (2019). *Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- REFERENCES**
- Lastovetska, L. V. (2006). Kantata "Psalmy Davyda" Mykoly Lastovetskoho: sprobа analizu [The Cantata "Psalms of David" by Mykola Lastovetskyi: An Attempt at Analysis]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 2(17), 43–47 [in Ukrainian].
- Lastovetska, L. V. (2018). Zhanrovo-stylova paradyhma kantaty "Pisnia pro Chornovola" Mykoly Lastovetskoho [Genre and Style Paradigm of the Cantata "Song of Chornovol" by Mykola Lastovetskyi]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 28, 260–265. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2018_28_45 [in Ukrainian].
- Lastovetska, L., & Lastovetskyi, M. (Comps.). (2022). *Kozhna kvitka – pisnia Ukraini: Tvory dlia dytiachoho khoru* [Each Flower is a Song of Ukraine: Works for a Children's Choir]. Posvit [in Ukrainian].
- Lastovetska-Solanska, Z. (2018, November 30). Kategoria infrastruktury v proektsii na suchasnu muzychnu kulturu Ukrainy [The Category of Infrastructure in the Projection of Modern Musical Culture of Ukraine]. In *Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia* [Artistic Culture: History, Theory, Methodology], Abstracts of Reports of the All-Ukrainian Scientific Conference (pp. 112–116). Lviv [in Ukrainian].
- Lastovetska-Solanska, Z. M. (2019). Fortepianni piesy dlia ditei ta yunatstva Mykoly Lastovetskoho: obrazno-tematychnyi vymir [Piano Pieces for Children and Youth by Mykola Lastovetsky: The Imaginative and Thematic Dimension]. *Ukrainian Musicology*, 45, 149–162. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.190059> [in Ukrainian].
- Lastovetska-Solanska, Z. M., & Lastovetska, L. V. (2019). Ukrainski zhnyvarski pisni u fokusi zatsikavlen doslidnykiv ta kompozytoriv [Ukrainian Arvest Songs as a Focus of Attention of Researchers and Composers]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 41, 120–126. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188662> [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2005). Vstupne slovo [An Introductory Word]. In *Vybrani vokalni ta instrumentalni nomery z muzyky do dramy "Malvy" ("Ianychary") za Romanom Ivanychukom* [Selected Vocal and Instrumental Numbers from the Music for the Drama "Malva" ("Janissaries") by Roman Ivanychuk] (pp. 3–5). Kolo [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2006). *Pisnia pro Chornovola: Kantata dlia solistiv, zhinochoho khoru ta kapely bandurystiv* [Song about Chornovol: Cantata for Soloists, Women's Choir and Bandurists' Band] (L. Lastovetska, Ed.). Vymir [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2013). *Haivky. Strunno-smychkova kamerna miniatiura* [Hayivka String and Bow Chamber Miniature] (A. Slavych, Ed.). Posvit [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] (L. Lastovetska, Ed.). Kolo [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2016). *Melodii smutku i nadii: Tsykl pies dlia zhinochoho khoru bez suprovodu na slova Lesi Ukrainky* [Melodies of Sadness and Hope: A Cycle of Pieces for Unaccompanied Women's Choir to the Words of Lesya Ukrainka] (L. Lastovetska, Ed.). Posvit [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2017). *Ne zabud yunykh dniv: Khory na virshi I. Franka* [Do not Forget the Young Days: Choirs on the Poems of I. Franko] (Synkevych, Ed.). Posvit [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2018). *Contra spem spero! Zhinochi khory bez suprovodu na slova Lesi Ukrainky* [Contra Spem Spero! Unaccompanied Women's Choirs to the Words of Lesya Ukrainka] (L. Lastovetska, Ed.). Posvit [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2019). *Zhnyvarski pisni: Dlia zhinochoho khoru bez suprovodu* [Harvest Songs: For an Unaccompanied Female Choir] (L. Lastovetska, Ed.; Notebook 2). Posvit [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2020). *Poetyka. Mishani khory bez suprovodu na slova Maksyma Rylskoho* [Poetics. Mixed Unaccompanied Choirs to the Words of Maksym Rylskyi] (L. Lastovetska, Ed.). Posvit [in Ukrainian].
- Lastovetskyi, M. (2021a). *Povernennia Drohobycha. Kantata dlia solistiv, khoru ta symfonichnogo orkestru na slova Yurii Drohobycha, Fedora Malyskoho, Romana Pastukha, Mykoly Lastovetskoho* [Return of Drohobych. Cantata for Soloists, Choir and Symphony Orchestra to the Words of Yuriy Drohobych, Fyodor Malysky, Roman Pastukh, Mykola Lastovetsky] [Score] (L. Lastovetska, Comp.). Posvit [in Ukrainian].

Lastovetskyi, M. (2021b). *Psalmy Davyda. Kantata dlia solistiv, mishanoho i dytiachoho khoriv ta symfonichnoho orkestru* [Psalms of David. Cantata for Soloists, Mixed and Children's Choirs and Symphony Orchestra] [Score] (L. Lastovetska, Ed.). Posvit [in Ukrainian].

Martyniv, L. I. (2019). *Etapy profesionalizatsii muzychnoho zhyttia Drohobychchyny* [Stages of Professionalization

of the Musical Life of Drohobychchyna] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].

Mazepa, L. (2001). *Storinky muzychnoho mynuloho Lvova (z neopublikovano)* [Pages of the Musical past of Lviv (from the Unpublished)]. Spolom [in Ukrainian].

THE WORK OF THE COMPOSER MYKOŁA LASTOVETSKYI IN THE CONTEXT OF THE MUSICAL LIFE OF THE CITY OF DROHOBYCH

Zoriana Lastovetska-Solanska

Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music

Abstract

The purpose of the article is to study the creative work of the modern Ukrainian composer Mykola Lastovetskyi through the prism of the musical infrastructure of Drohobych town. *Research Methodology.* An analytical methodological principle was used in the analysis of specific examples of socio and cultural inspirations and artistic needs of Drohobych residents. *Results.* It is emphasised that in the town of Drohobych, Lviv region, there is a developed musical infrastructure, which began to form at the end of the 19th century, in accordance with the social, cultural and artistic needs of the inhabitants of the region. The city's modern musical infrastructure provides conditions for optimal implementation of performing, composing, educational, touring-concert, cultural-organizing, artistic-social, and sheet music publishing activities. The direct influence of the city's musical infrastructure on Mykola Lastovetskyi's creative work is noted. A significant part of the artist's works was written "by order" of Drohobych residents, which was of different nature: from personal, the community of the city (the cantata *Return of Drohobych* was written on the occasion of the opening of the monument to Yurii Drohobych; the cantata *Song about Chornovil* was timed to the opening of the monument to Viacheslav Chornovil), to religious (the cantata *Psalms of David* was created to the opening of the monument to the 2000th anniversary of the Nativity of Christ), and theatrical. In particular, three dedicated cantatas (*The Return of Drohobych*, *The Song of Chornovil*, *Psalms of David*), symphonic, choral, piano and chamber-instrumental compositions, music for the theater, multi-genre works on words of local poets. The city's active festival-competition movement led to the need to write a number of works for special performers (Iryna Lemekh, Yana Gordelianova (Vashchuk) and others). *The scientific novelty* is both the analytical perspective of the article and the application of the category of infrastructure to the musical work of a modern Ukrainian composer, in connection with regional artistic needs and social and cultural traditions of the Drohobych region.

Keywords: musical infrastructure; Drohobych; composer; Mykola Lastovetskyi; musical works; sociocultural needs

Інформація про автора

Зоряна Ластовецька-Соланська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000, ORCID iD: 0000-0002-6606-9831, e-mail: zoriana0705@gmail.com

Information about the author

Zoriana Lastovetska-Solanska, PhD in Art Studies, Associate Professor, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivsky St., Lviv, 79000, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6606-9831, e-mail: zoriana0705@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ТВОРЧИЙ ЖИТТЄПИС ВІКТОРА ТЕЛИЧКА: НАРАТИВ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ КІНЦЯ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Леся Микуланинець

Мукачівський державний університет

Анотація

Мета статті — шляхом імплементації життєпису Віктора Теличка досягнути мистецькі процеси Закарпаття кінця ХХ–ХХІ століть. *Методологія дослідження* включає низку підходів: біографічний — з'ясування творчих принципів маестро; аналітичний — вивчення літератури за проблематикою статті; історичний — тлумачення цивілізаційних напрацювань регіону; системний — комплексне опанування багатоманітних національних досягнень; теоретичного узагальнення — підбиття підсумків студії. *Результати*. Хроніки життя майстра — науковий дискурс, який розкриває хронотоп буття самотньої особи у тісній взаємодії з провідними концептами її доби. Зазначений жанр експлікує духовні та матеріальні здобутки людства. Літопис В. Теличка — оповідь про успішну реалізацію креативного потенціалу неординарної постаті, чия онтологія розгорталася паралельно з мистецькими явищами Закарпаття. Біографія метра ілюструє суб'єктивні виміри через особистісні риси (порядність, людяність, морально-етичні норми, сімейні цінності й т.д.), професійну сферу (композиторську, виконавську, педагогічну, просвітницьку, організаційну та ін.). Хроніки Віктора Теличка — історія трансформації, прогресу духовного простору регіону. Окремому етапу еволюції маестро відповідає певний період функціонування культури області: 80-ті роки ХХ століття — пошуки власного унікального творчого стилю, шляху поступу, прагнення подолати радянський застій; 90-ті — освоєння інноваційних композиторських прийомів, технік, оновлення форм організації мистецького побутування, активна євроінтеграція краю; ХХІ століття — укріплення самостійності, незалежності, адаптивності, відкритості експериментам, що поєднується із шанобливим ставленням до традицій, регіонального колориту, бажанням зберегти, науково обґрунтувати музичне життя і транслювати його майбутнім поколінням. Практика майстра утвердила цивілізаційну спадщину локусу в загальнонаціональному і світовому контексті. *Наукова новизна* — вперше в українській гуманітаристиці висвітлено життєпис В. Теличка як засіб інтерпретації музичної культури краю.

Ключові слова: Віктор Теличко; музична культура; Закарпаття; біографія; митець

Для цитування

Микуланинець, Л. (2022). Творчий життєпис Віктора Теличка: наратив музичної культури Закарпаття кінця ХХ–ХХІ століть. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 61-66. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269564>

ВСТУП

Нині національна гуманітаристика особливо цікавиться вивченням культури через досягнення життєтворчості її носіїв. Майстер тлумачиться каталізатором духовних явищ, а літопис — приклад довершення багатогранного потенціалу, квінтесенція напрацювань людства (терміни «літопис», «хроніки» у тексті вживаються задля позначення літопису життя). Ці

процеси активізували розвиток біографістики, стимулювали появу значної кількості типів хронік, розширили методологічну базу їхнього опанування.

Особливе значення у становленні, реалізації людини відіграє ландшафт як частина ментальності, змістове ядро цивілізації (вірування, традиції, символи території). Формуючись у рамках певного локусу, маестро вибирає вищевказані феномени, генерує мистецькі образи, тому роз-

шифрування його індивідуальної історії сприяє експлікації онтології конкретного краю.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Маніфестації буття й творчості знакових українських діячів присвячений значний обсяг фундаментальних робіт (Т. Гусарчук, О. Зінькевич, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Коменда, М. Копиця та ін.). Персонологічний напрям представлений студіями авторитетних вчених (В. Бондарчук, О. Бугаєва, У. Граб, І. Голубович, С. Тишко та ін.). Регіональні виміри зазначеної проблематики розглядали закарпатські мистецтвознавці. Вони охоплювали різноманітні виміри креативного побутування метрів (І. Задорожний, О. Короленко, Л. Мокану, В. Теличко, Ю. Тетерюк-Кінч та ін.), виявляли специфіку області крізь хроніки непересічних особистостей (Л. Бучок (2019), Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Л. Микуланинець (2012, 2015, 2021), Т. Росул (2021, 2022) та ін.). Проте стрімкий плин еволюції вимагає постійного переосмислення, доповнення відомостей про локус, віднайдення невідомих сторінок минулого, пошуку інноваційних способів його пізнання для глибинного тлумачення духовних і матеріальних здобутків.

Мета дослідження — імплемувати життєпис Віктора Теличка й осягнути мистецькі процеси Закарпаття кінця ХХ–ХХІ століть.

Відповідно до мети поставлені такі *завдання*: розглянути етапи біографії В. Теличка; виявити спорідненість творчої діяльності майстра з соціокультурними явищами краю; довести постулат, що життєпис Віктора Федоровича — оповідь про основні етапи функціонування мистецького життя локусу другої половини ХХ–ХХІ століть.

У процесі дослідження представленої квестії використали такі *методологічні підходи*: біографічний — з'ясування творчих принципів маестро; аналітичний — вивчення літератури з проблематики статті; історичний — тлумачення цивілізаційних напрацювань регіону; системний — комплексне опанування багатоманітних досягнень; теоретичного узагальнення — підбиття підсумків студії.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Музичне мистецтво Закарпаття репрезентує значною кількістю талановитих особистостей, що своєю творчістю сприяли його духовному утвердженню, прогресу. Особливо стрімко практика діячів розгорталася у другій половині ХХ століття, коли регіон приєднала до складу

УРСР. В області відкрили низку навчальних закладів, концертних установ (школи, училище, філармонія, будинки культури й т.д.). Процес мистецького поступу відбувався надзвичайно інтенсивно завдяки роботі непересічних майстрів.

Поважною постаттю національної культури кінця ХХ–ХХІ століть є Віктор Теличко: композитор, піаніст, педагог, очільник закарпатського осередку Національної спілки композиторів України, лауреат міжнародних конкурсів, Заслужений діяч мистецтв України, доцент. Народився метр 10 травня 1957 р. в інтелігентній сім'ї. Батько — Федір Федорович був знаним лікарем, доктором медичних наук, професором, Заслуженим винахідником України; мати — доброю, щирою, освіченою жінкою, яка присвятила себе служінню родині. Доброзичлива домашня атмосфера, наповнена людською шаную, прагненням постійного покращення, допомогла виявити і розвинути здібності юнака.

Завершивши загальноосвітню, музичну школу, В. Теличко стає студентом фортепіанного, теоретичного відділів Ужгородського училища (1972–1976 рр.). Його наставники — випускники провідних освітніх інституцій Радянського союзу, досвідчені вчителі, просвітники, віддані мистецтву люди (С. Хосроєва — вихованка Петербурзької, І. Попова — Саратовської, М. Кобулей — Львівської, М. Левін — Ленінградської консерваторій, І. Мартон — Ужгородського училища). З 1976–1984 рр. майстер вдосконалювався у Київській консерваторії (клас піаністки А. Роциної, композитора М. Скорика).

Етап навчання ілюструє досить типовий сценарій становлення метра, одночасно біографічні відомості дають розуміння цивілізаційної ситуації краю. Науково доведено, що формування фаховості Закарпаття здійснювалося на етнокультурних засадах: синтезі східних і західних європейських традицій, регіональних фольклорних особливостей (українських, угорських, словацьких, румунських, німецьких, ромських та ін.). Вони стали підґрунтям генерації власних творчих принципів Віктора Федоровича, уможливили досягнення універсалізму. Схожий шлях проходив досліджуваний нами локус, що був відкритий всьому новому, незнаному, але зберігав власну автентичність, випрацьовував самобутність.

Вступ Віктора Федоровича до провідного національного закладу вищої освіти засвідчив: за досить короткий період (близько двадцяти років) в області розбудувалась своєрідна дидактична система, завдяки їй, долучаючись до розмаїтих освітніх підвалів, музиканти не втрачали винятковий колорит індивідуального дарування, а спро-

моглися увиразнювати багатство української духовності.

У 1984–1986 рр. В. Теличко — очільник будинку культури м. Буча, а з 1986 р. — художній керівник Закарпатської філармонії. Різноманітна робота маестро демонструє специфіку мистецького життя 80-х років ХХ століття. Як керманіч концертної установи пан Віктор формує репертуарну політику (сам пише багато опусів колективам закладів), вибудовує програми концертів), гастролює, опікується підвищенням фахових компетенцій артистів тощо.

Літопис діяча цього періоду виражає домінувати суспільного побутування краю. Жорстка система організації громадського буття, випрацювана тоталітарною радянською машиною, вимагала величезної винахідливості її майстрів, дипломатичності, компромісності, щоб у чітко означених рамках утримати своєрідність, можливість подальшого прогресу регіону. Крім того, 80-ті роки ХХ століття — переломний момент у житті країни. Сталий устрій стагнує, відчутне суспільне невдоволення, потрібні реформи. В. Теличко досить болісно сприйняв цивілізаційну кризу. З-під його пера вийшла низка трагічних творів (музика до спектаклів Ф. Кривіна «Паперова троянда», «Вій» за повістю М. Гоголя, «Скерцо для скрипки і фортепіано» та ін.). Вони свідчать про бажання знайти власне онтологічне місце, зрозуміти актуальні філософські квестії.

У 90-ті роки ХХ століття Україна пережила буремні часи, наповнені труднощами, трансформаціями, пошуками нових шляхів культуротворення. Порушилися традиційні форми життя. Брак коштів, неможливість виступати, масове звільнення артистів ускладнювали музичний поступ. Одночасно суперечності віку, національно-патріотичне піднесення, пов'язане зі здобуттям незалежності, прагнення світового утвердження активізували мислителів краю розбудовувати духовність.

Біографія В. Теличка фіксує основні суперечності доби крізь призму особистої практики. 1991 року Віктор Федорович полишає філармонічну роботу (усвідомлюючи необхідність змін), починає викладати музично-теоретичні дисципліни в Ужгородському училищі.

1990 р. за сприяння майстра на Закарпатті створили осередок Національної спілки композиторів України (В. Теличко є її незмінним очільником). Окрім розвитку композиторства, організація опікується відновленням концертів. Започаткували низку фестивалів: музики Є. Станковича (1995 р.), М. Скорика (1997 р.), а з 1998 р. «Музичне сузір'я Закарпаття» (функціонує нині). Метою останнього є популяризація найкращих

досягнень метрів краю, налагодження креативних зв'язків із професійними майстрами (уродженцями області, які мешкають за кордоном). Мета проекту — входженню локусу в європейський культурний простір через мистецьку комунікацію з провідними колективами, здійснення прем'єр опусів. Завдяки інтенсивній, злагодженій праці команди пана Віктора вдалося якісно трансформувати виконавство, уможливити молодим інтерпретаторам заявити про себе.

Композиторська діяльність В. Теличка також зазнала певного перелому. Підсилилась патріотична, духовна тематика, з'являються знакові доробки: одноактна фолк-опера «Закарпатське весілля», музика до спектаклю Ю. Чорі «Легенда про Ужгородський замок», «Концерт для скрипки й оркестру», частини з «Літургії св. Іоанна Златоустого» для солістів і мішаного хору: «Алілуя», «Єдин свят», «Хваліте Господа з небес», «Хвали, душе моя, Господа», «Фоль-концерт для мішаного народного хору і ударних» та ін.

Отже, 90-ті роки — суперечливий період побутування області. Однак завдяки самовідданій практиці багатьох метрів, музична культура регіону відроджується і розвивається. Поступово поживляється концертне життя. Край, що тривалий час тлумачився провінційною територією, утверджується, стає повноцінним членом національної духовності. Проводячи паралелі з буттям пана Віктора, констатуємо: талант маестро сповна розквіт і багатогранно реалізувався. Цю думку доводить присвоєння почесного звання Заслужений діяч мистецтв України (1999).

ХХІ століття — черговий етап еволюції досліджуваного локусу. Практика Віктора Федоровича сягає нових вершин. З-під його пера вийшли знакові опуси загальноєвропейського рівня (Сюїта для однорідного дитячого хору й ударних «Гомін Карпат», «Карпатське капричіо» для 2-х (3-х) ф-но і симфонічного оркестру, музика до кінофільму «Наш Ужгород», «Прощання» для кларнету й фортепіано, «Мелодія» для симфонічного оркестру й кларнета, камерна симфонія «Ремінісценції», Концертна фантазія для симфонічного оркестру та цимбал «Ash Rock» й ін.). Твори композитора виконуються на престижних національних фестивалях: «Київ м'юзік фест», «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти», «Музика монастирських дворів», «Музика без кордонів», «Срібний дзвін», «Музичне сузір'я Закарпаття» та ін.; численних імпрезах за межами держави: «Clarnetissimo» (Бельгія), «Музика трьох кордонів» (Німеччина), «Музичні салони Банської Бистриці» (Словаччина), концертах сучасної української музики у Дармштадті (Німеччина), серйозних естрадних май-

данчиках Австрії, Ізраїля, Іспанії, Італії, Польщі, Угорщини, Румунії, Франції та ін.

В. Теличко доклав чимало зусиль до відновлення видавничої справи регіону. Серед завершених проєктів — друк спадщини Д. Задора, І. Мартона, М. Машкіна, Є. Щербакова та ін., антологія «Музика Срібної Землі», монографії О. Зінкевич «Симфонічні гіперболи. Про музику Є. Станковича», три випуски збірки статей «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення» та ін. За клопотанням Віктора Федоровича й інших авторитетних майстрів краю при філармонії заснували симфонічний оркестр (2005 р.), провели серію мистецьких звітів області (у Національній опері України (2001 р.), Дніпропетровському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка, (2002 р.), Національному палаці мистецтв «Україна» (2004 р.) тощо.

XXI століття перед креативною особистістю поставило вагоме завдання: науково осмислити цивілізаційні явища краю. Наслідок — інтенсивний розвиток гуманітаристики, свідченням чого стала низка захищених кандидатських дисертацій (Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Л. Микуланинець, Т. Росул та ін.). Віктор Федорович один із перших, хто плідно вивчав практику Д. Задора, С. Хосрової, П. Милославського, І. Мартона та ін. Зокрема етнокультурний вектор дослідницької стратегії кваліфікаційної роботи авторки цієї публікації також запропонував метр.

Можемо стверджувати: життєпис В. Теличка XXI століття — жива історія музичної культури Закарпаття. Як ілюстрація основних віх її функціонування (освіта, концертне виконавство, композиторська творчість, наука, видавнича справа та ін.), утвердження поліетнічного колориту, дбайливе ставлення до традицій, відкритість інноваційним віянням, загальноукраїнська та європейська популяризація напрацювань регіону, протистояння глобалізації тощо.

Нині Україна отримала чергові виклики, пов'язані з агресією російської федерації. Закономірно, що вказані процеси позначаються на біографічних описах, нарративах про Батьківщину. Митці локусу активно захищають духовні кордони регіону. Можемо впевнено заявити, що почався новий етап нашої держави й героя представленої розвідки. Яким чином це позначиться на цивілізаційних процесах краю, зможемо осягнути вдало пройшовши всі випробування.

ВИСНОВКИ

Хроніки майстра — науковий дискурс, який розкриває хронотоп буття самотньої персо-

ни у тісній взаємодії з провідними концептами її доби. Зазначений жанр експлікує багатоманітні здобутки людства.

Літопис В. Теличка — оповідь про успішну реалізацію креативного потенціалу неординарної постаті, чия онтологія розгорталася паралельно з мистецькими явищами Закарпаття. Біографія метра ілюструє суб'єктивні виміри існування, що проявилися через особистісні риси (порядність, людяність, морально-етичні норми, сімейні цінності й т.д.), професійну сферу (композиторську, виконавську, педагогічну, просвітницьку, організаційну та ін.). Хроніки Віктора Федоровича — історія трансформації, прогресу духовного простору регіону. Окремому етапу еволюції маєстро відповідає певний період функціонування культури області: 80-ті роки XX століття — пошуки власного унікального творчого стилю, шляху поступу, прагнення подолати радянський застій; 90-ті — освоєння інноваційних композиторських прийомів, технік, оновлення форм організації мистецького побутування, активна євроінтеграція краю; XXI століття — укріплення самостійності, незалежності, адаптативності, відкритості експериментам, що поєднується із шанобливим ставленням до традицій, регіонального колориту, бажанням зберегти, науково обґрунтувати музичне життя і транслювати його майбутнім поколінням. Практика майстра утвердила цивілізаційну спадщину локусу в загальнонаціональному і світовому контексті.

Наукова новизна статті — вперше в українській гуманітаристиці висвітлено життєпис В. Теличка як засіб інтерпретації музичної культури краю.

Представлена публікація відкриває можливість подальшого вивчення культури регіонів України, інтерпретуючи буття знакових діячів. Перспективним, за нашим переконанням, є студіювання біографії фундаторів закарпатського професійного музичного мистецтва як засобу імплементації портрета доби.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бучок, Л. В. (2019). Особливості становлення та розвитку закарпатської композиторської школи у прикладах фортепіанної творчості другої половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 298–304. <https://doi.org/10.32461/181639>
- Микуланинець, Л. М. (2012). *Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття*. Карпати.
- Микуланинець, Л. М. (2015). Біографія митця як засіб інтерпретації культури. *Українська культура:*

минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Культурологія*, 21(2), 80–84.

Микуланинець, Л. М. (2021, 10 листопада). Життєпис митця у експлікації культурного локусу. В *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*, матеріали другої Міжнародної науково-практичної конференції (с. 91–92). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Оленич, К. (2005). Композитор Віктор Теличко. В *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* (Вип. 1, с. 168–178). Карпати.

Росул, Т. І. (2021). Інтонаційний образ малої Батьківщини у камерній симфонії «Ремінісценції» В. Теличка. *Мистецтвознавчі записки*, 39, 130–134. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238707>

Росул, Т. І. (2022). Сильова парадигма закарпатської композиторської школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 164–169. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257679>

REFERENCES

Buchok, L. V. (2019). Osoblyvosti stanovlennia ta rozvytku zakarpatskoi kompozytorskoi shkoly u prykladakh fortepiannoi tvorchoosti druhoi polovyny XX stolittia [Formation and Development of Peculiarities of Transcarpathian School of Composition Based on Examples of Piano Art of the Second Half of XX Century]. *Notes on Art Criticism*, 35, 298–304. <https://doi.org/10.32461/181639> [in Ukrainian].

Mykulanynets, L. M. (2012). *Etnokulturni vymiry stanovlennia ta rozvytku profesiinoho muzychnoho mystetstva Zakarpattia druhoi polovyny XX stolittia* [Ethnocultural Dimensions of Formation and Development of Transcarpathia Professional Musical

Art in the Second Half of the XX Century]. *Karpaty* [in Ukrainian].

Mykulanynets, L. M. (2015). Biohrafia myttsia yak zasib interpretatsii kultury [Biography of the Artist as a Means of Cultural Interpretation]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Cultural Studies*, 21(2), 80–84 [in Ukrainian].

Mykulanynets, L. M. (2021, November 10). Zhyttiepys myttsia u eksplikatsii kulturnoho lokusu [Biography of the Artist in the Explication of the Cultural Locus]. In *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: naukovopraktychne partnerstvo* [Cultural and Artistic Studies of the 21st Century: Scientific and Practical Partnership], Proceedings of the Second International Scientific and Practical Conference (pp. 91–92). National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

Olenych, K. (2005). Kompozytor Viktor Telychko [Composer Viktor Telychko]. In *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia* [Professional Musical Culture of Transcarpathia: Stages of Formation] (Iss. 1, pp. 168–178). *Karpaty* [in Ukrainian].

Rosul, T. I. (2021). Intonatsiinyi obraz maloi Batkivshchyny u kamernii symfonii "Reministsentsii" V. Telychka [Intonation Image of the Home Area in "Reminiscences" Chamber Symphony by V. Telychko]. *Notes on Art Criticism*, 39, 130–134. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238707> [in Ukrainian].

Rosul, T. I. (2022). Stylova paradyhma zakarpatskoi kompozytorskoi shkoly [Style Paradigm of the Transcarpathian Composer School]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 164–169. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257679> [in Ukrainian].

THE ARTISTIC BIOGRAPHY OF VICTOR TELYCHKO: THE NARRATIVE OF ZAKARPATTIA'S MUSIC CULTURE OF THE LATE 20th – 21st CENTURIES

Lesia Mykulanynets

Mukachevo State University

Abstract

The purpose of the article is to consider the artistic processes of Zakarpattia of the late 20th — early 21st centuries by implementing Viktor Telychko's biography. The research methodology presupposes a range of the following approaches: biographical — by clarifying the master's creativity principles; analytical — by studying the references to the article's problematic field; historical — by interpreting the region's civilisation achievements; systemic — by the complex grasp of multifaceted national advances; theoretical generalisation — by summarising the research results. Results. The master's chronicles are the science discourse revealing the chronology of

the unique personality's being in its close interaction with the key concepts of their era. The aforementioned genre explicates spiritual and material human achievements. Viktor Telychko's chronicle is a narration of the successful implementation of an extraordinary individual's creative potential, and their ontology was increasing by the artistic phenomena of Zakarpattia. The biography of the poet illustrates subjective dimensions through personal traits (decency, humanity, moral and ethical standards, family values, etc.), and professional sphere (composing, performing, pedagogical, educational, organizational, etc.). Viktor Fedorovych's chronicles are the history of transformation and progress of the region's spiritual domain. A separate stage of the master's evolution corresponds to a certain period of the oblast's culture functioning: the 80s of the 20th century — the search for one's uniquely creative style, the path of progress, the desire to overcome Soviet stagnation; the 90s — the grasp of innovation composer's tools, techniques, renewing the forms of arranging artistic routines and active regional euro-integration; the 21st century — strengthening the autonomy, independence, adaptive focus, openness to experiments being combined with the respective attitude to history, traditions, regional flavour, the desire to preserve, and scientifically substantiate musical life and broadcast it to future generations. The master's practice confirmed the civilisation heritage of the locus within the general national and worldwide context. *The scientific novelty* lies in the fact that for the first time in Ukrainian humanities the biography of V. Telychko as a means of interpreting the musical culture of the region has been revealed.

Keywords: Viktor Telychko; music culture; Zakarpattia; biography; the artist

Інформація про автора

Леся Микуланинець, кандидат мистецтвознавства, доцент, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, Мукачево, Україна, 89600, ORCID iD: 0000-0002-6346-6532, e-mail: l.mikulaninets@gmail.com

Information about the author

Lesia Mykulanynets, PhD in Art Studies, Associate Professor, Mukachevo State University, 26 Uzhhorodska St., Mukachevo, 89600, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6346-6532, e-mail: l.mikulaninets@gmail.com



МОДЕЛЬ НАВЧАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА У МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Тетяна Молчанова

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

Анотація

Мета статті — дослідити моделі навчання студентів з фаху «Піаніст-концертмейстер» п'яти вищих навчальних музичних закладів України, розглянути алгоритм процесу навчання на кафедрах концертмейстерства. *Методологічна база* статті визначається комплексним підходом до розгляду окресленої проблеми з допомогою таких методів: аналітичний (для опису зародження та становлення фаху «Піаніст-концертмейстер» у вищих навчальних музичних закладах України); компаративний (для зіставлення окремих параметрів навчання цього різновиду виконавства, визначення спільного й відмінного); статистичний (для аналізу уподобань студентів в обранні фаху «Піаніст-концертмейстер» для свого майбутнього); аксіологічний (для розуміння важливості професії «Піаніст-концертмейстер» та встановлення ціннісних орієнтирів у педагогічній практиці крізь призму традицій виховання музиканта). *Результати*. Визначені провідні ланки роботи кафедри концертмейстерства кожного навчального закладу. Підтверджені уподобання студентів в обранні фаху «Піаніст-концертмейстер» за допомогою опитування у режимі онлайн. *Новизна та практична значимість* дослідження полягає у дослідженні алгоритму навчання цієї професії в кожному з вищих навчальних музичних закладів України, сприятиме обміну досвідом між вищими і середніми інституціями (коледжами, училищами, спеціалізованими школами-інтернатами), а також музичними закладами інших країн.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер; алгоритм навчання; музичні заклади; Україна

Для цитування

Молчанова, Т. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 67-73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566>

ВСТУП

Сучасний етап виховання конкурентоспроможного фахівця у музичному середовищі характеризується інтенсивними пошуками шляхів модернізації загальної музично-естетичної і водночас спеціальної професійної освіти, з курсом на інтеграцію до світового музичного простору. Серед найрозповсюдженіших і затребуваніших виконавських професій — фах піаніста-концертмейстера, що в музичному світі має різні значення: «accompanist», «luder», «collaborator», «korepetitor», «vocal coach», «інструктор», і просто — «pianist». Усі ці дефініції об'єднує одна спільна фахова спрямованість — це піаніст, який співпрацює з іншим музикантом, супроводжує на фортепіано його гру чи спів. В Україні ця про-

фесія отримала назву «піаніст-концертмейстер». Так офіційно і відповідно у службових документах держави визначають професію піаніста, який співпрацює з вокалістом, будь-яким інструменталістом, у хореографії, хорових класах, театрі опери та балету, володіє знаннями фахової специфіки того чи іншого соліста, допомагає їм, розуміє причини виникнення помилок у виконанні твору та спрямовує на правильний шлях їхнього виправлення, виступає психологом у певних концертних і конкурсних ситуаціях. Піаніст-концертмейстер стає своєрідним провідником між композитором і музичним твором, між солістом-виконавцем і слухачем. У контексті педагогічного процесу учня/студента, який навчається у концертмейстерському класі навчальної тріади: дитяча музична школа — музичне училище/коледж — вищий на-

вчальний музичний заклад, також називаємо «концертмейстером». До функцій піаніста-концертмейстера належить й така складова як навчання цьому мистецтву студентів (викладач концертмейстерського класу).

Навчання студентів цьому різновиду спільного виконавства знайоме викладачам музичних закладів усіх рівнів акредитації, але деякі аспекти властиві лише вищим навчальним музичним закладам. Тож пропонується ознайомлення з досвідом підготовки піаністів-концертмейстерів у вищих навчальних музичних закладах України (4 академіях та 1 університеті), де цих музикантів навчають у різних напрямках їхньої професійної орієнтації.

Спільне виконання з давніх-давен побутувало і пов'язувалося з взаємодією людей у суспільстві, їхньою рольовою та емоційною взаємодією. І становлення цього фаху стало наслідком такої взаємодії на всіх рівнях суспільно-політичних процесів у соціумі. Джерела спільної гри — в мистецтві мандрівних музикантів Середньовіччя, і, можливо, навіть раніше — первісного ладу, коли відбиття ритму руками, ногами, плескання в долоні — рухи, якими зазвичай супроводжувалося виконання пісень або танців первісними людьми, а також використання ними предметів (шматків дерева, каміння) для супроводу вже можна розглядати як одну з форм примітивного акомпанування. Тож становлення мистецтва спільної гри (звідти йдуть джерела фаху «піаніст-концертмейстер») пройшло складний і тривалий шлях еволюції. Це був шлях від універсалізації музиканта-виконавця, бракування особистого висловлювання як прояву індивідуальності, побутування несформованих виконавських складів і вільної ієрархії всередині кожного, строкатості тембрових поєднань різних інструментів й імпровізації (як провідного виконавського принципу) — до формування константних складів, розподілу виконавського партнерства, поступового утвердження вагомості ролі піаніста-концертмейстера, з проявом власного «я» і паритетними функціями. І кожна історична епоха ставала певним етапом на шляху формування цього виду виконавства.

Нині піаніст-концертмейстер залучений у всіх сферах музичного виконавства: у роботі різних концертних організацій, з хором, у функціонуванні виконавських кафедр музичних закладів тріади: дитяча музична школа — музичний коледж/училище — вищий навчальний музичний заклад, у щоденній і концертній співпраці з різними інструменталістами, у хореографічних школах, на різноманітних музичних конкурсах. Його попередня робота забезпечує успіх кожного спектаклю

в театрі опери та балету. На сьогодні цей фах є одним із важливих моделей спільного творчого процесу, характеризується соціально-психологічною специфікою, емоційно-інтелектуальною комунікативністю, зумовленою рисами паритетної взаємодії соліста і концертмейстера. Упереджена думка щодо другорядності його функцій вже давно спростована як реаліями сучасного спільного виконавства, так і композиторською практикою. На відміну від соліста, переважання якого є процес поступового вивчення твору, існування етапу «дозрівання» концертної програми, піаніст-концертмейстер зобов'язаний досконало володіти нотним текстом від початку співпраці з солістом.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

В українському музикознавстві дотепер бракує ґрунтовних напрацювань щодо концепції викладання у класі концертмейстерства вищих навчальних музичних закладів. Більша частина джерел зосереджена лише у робочих/навчальних програмах кожної кафедри, які, зазвичай, залишаються для внутрішнього використання кожною, та в яких здебільшого немає комплексного підходу до набуття знань, умінь і навичок, необхідного для всебічного опанування цього фаху, водночас є знахідки для активного запозичення досвіду для впровадження у навчальний процес.

Мета статті — ознайомити з досвідом навчання піаніста-концертмейстера у вищих навчальних музичних закладах України, який запропоновано на основі систематизації, порівняння та узагальнення роботи кафедр концертмейстерства п'яти навчальних музичних закладів — Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової, Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського. Інформацію отримано з актуальних робочих програм кафедр концертмейстерства кожного з навчальних закладів, спілкування із завідувачами кафедр, онлайн-опитування студентів, що заохочує до знайомства та обміну досвідом не лише між ними, а й активного впровадження практики у середні навчальні музичні заклади (музичні коледжі/училища, спеціалізовані школи-інтернати), до пошуку нового погляду українських дослідників та практиків цього різновиду виконавства, а також для зацікавлення навчальними музичними інституціями інших країн. Предметом найуважливішого вивчення постали

зміст, принципи й методи підготовки музикантів цього напрямку.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Насамперед варто наголосити, що фах «піаніст-концертмейстер» є на сьогодні одним із найпопулярніших і постає обов'язковою складовою професійної підготовки піаністів. Навчальний процес передбачає розвиток навичок спільної гри в найширшому обсязі, необхідному для подальшої практичної діяльності піаніста як концертмейстера. У класі концертмейстерства формуються навички роботи з різними виконавцями та у різних виконавських напрямках, навички читання з листа і транспонування, розширюється музичний світогляд, виховується художній смак, розуміння стилю, форми і змісту виконуваного твору, слуховий самоконтроль і виконавська відповідальність за спільні дії. Крім того, удосконалюється творча атмосфера, яка необхідна у цьому виконавському форматі, вміння чути партію соліста і трактувати свою партію як частину виконуваного твору. Великий арсенал знань, умінь і навичок, яким має володіти піаніст-концертмейстер, дозволяє назвати цю професію унікальною. Як не погодитись з твердженням відомого концертмейстера, народного артиста України Станіслава Саварі: «Концертмейстер, як Атлант, тримає на плечах грандіозний будинок виконавства музикантів усіх напрямів. Без нього замре все — освіта, театри, філармонії, навчальні заклади, міжнародні конкурси і навіть аматорське музикування» (Саварі, 2007, с. 141).

Насамперед окреслимо п'ять складових унікальності цієї професії:

- міцна технічна база, розуміння тембрових і колористичних можливостей фортепіано, що забезпечують можливість відтворювати звучання того чи іншого інструмента (або групи оркестрових інструментів) на роялі. Без цього базису неможливо грамотно виконати на фортепіано балетний чи оперний клавір, арії з опер;

- знання специфіки кожного інструмента або голосу, з яким співпрацює: діапазон, теситура, звуковидобування, динамічні можливості, артикуляція, дихання;

- техніка відтворення особливої манери хорового звучання: глибокого, плинного, без поштовхів, вміння грати «по руці» диригента;

- уміння імпровізації (головна вимога для роботи у хореографічних класах), грамотне використання фрагментів фортепіанних і оркестрових творів для їхньої трансформації у чітку квадратну структуру;

- володіння навичкою читання з листа і транспонування, умінням читати партії транспозиційних інструментів.

Українські музичні академії і університет як об'єднуювальні інституціональні практики: історичні передумови

Навчання піаністів у класі концертмейстерства офіційно впроваджено в Україні з другої половини ХХ ст. Спершу цей предмет мав назву «Клас акомпанементу». До того часу не було дисципліни, яка б навчала цього виду виконавства. Піаністи-акомпаніатори самостійно вишукували засоби опанування цього мистецтва. Процвітало певне учнівство, коли найбільш досвідчені та відомі акомпаніатори-професіонали заохочували т. зв. «асистентів», яким віддавали менш відповідальні виступи та допомагали порадами. Водночас більшу частину досвіду піаністи-акомпаніатори отримували суто емпіричним шляхом — через самостійно обрані засоби. Складний, підготовчий період залишався непомітним і створювалося враження, що вміння акомпанувати є природним даром, що воно розвивається лише через практику та навчити цього неможливо. Після декількох репетицій піаніст досягав певного узгодження з партією соліста. Але тут, імовірно, спрацював метод копіювання — видимість професіоналізму. Лише на початку ХХ ст. з відкриття перших музичних училищ, а згодом на базі консерваторій створили перші курси акомпанування (здебільшого, факультативні), що було спричинено інтенсивним розвитком музичного життя в Україні, написанням великої кількості творів для спільного виконання. Саме це збільшило потребу у висококваліфікованих піаністах-акомпаніаторах і гостро поставило питання про виховання музикантів цього профілю. Вже на початку ХХ ст., з відкриття Київської консерваторії (з 1995 року — Національна музична академія України імені П. Чайковського), поступово визначалася головна скерованість концертної діяльності, яка полягала у виконанні камерних вокальних та інструментальних творів.

Поступово закладався фундамент виконавського мистецтва — повстала нагальна потреба у залученні до цієї діяльності як акомпаніаторів найкращих студентів-піаністів. У 20-х роках у Київській консерваторії створили класи акомпанементу, де студенти брали участь у таких концертно-камерних формах концертів. «Пошуки нових форм музичної освіти у 20-ті роки привели до нових форм організації концертної практики студентів. Нові навчальні плани передбачали обов'язкову студентську концертну практику на позавузівських майданчиках» (Шамаєва, 1990,

с. 45). У 1970-х роках класи акомпанування перейменували на класи концертмейстерства.

А ось в Одесі це відбувалося так. У 1881 році відомий український композитор і літератор Петро Сокальський заснував місцеве Музичне товариство, яке у 1887 році трансформувалося у музичний коледж, у 1913 році — в Одеську консерваторію (з 2002 року — Одеська державна музична академія імені А. Нежданової, а з 2012 — національна). У протоколі від 24 серпня 1909 року Одеського музичного коледжу вже йшлося про відкриття оперного класу, функціонування якого потребувало професіональних піаністів-акомпаніаторів. Хоча,

у музичній критиці того періоду поступово виникала диференціація понять піаніста-соліста та піаніста-акомпаніатора. Так, в одній з кореспонденцій в Додатках №13 газети “Музыкальный свет” 1876 року з приводу концерту Кароліни Натті в Одесі відзначалося, що “пані Ріхтер чудово акомпанує — якість, якою не можуть похвалитися часом навіть і вельми сильні піаністи”. (Огренич & Маркова, 1998, с. 22)

У середині 20-х років створили класи акомпанементу, які у 1969 році офіційно об’єднали під назвою «кафедра концертмейстерства».

На початку ХХ ст. активізувалося й музичне життя ще одного великого міста України — Харкова. Значну музично-просвітницьку роботу проводили Харківський музичний гурток (керівник П. Кравцов), товариство шанувальників хорового співу (керівник М. Новиков), товариство шанувальників оркестрової та камерної музики (керівник М. Тихонов). Важливу роль відіграло і Харківське відділення Імператорського Російського Музичного Товариства. Водночас і подвижницька діяльність фундаторів професійної музичної освіти у Харкові, з-поміж яких головний вектор належав піаністам. Добре відоме ім’я Іллі Слатіна (1845–1931) — піаніста, диригента, засновника і голови Харківського відділення ІРМТ, музичного коледжу (1871, серед широкого загалу мало назву «Слатінське») і згодом консерваторії. Саме він став ініціатором відкриття у музичному коледжі (вже з перших днів) класу спільної гри, в якому формувалися навички цього різновиду виконавської діяльності: «Той, хто бажає зі своїх учнів формувати справжніх музикантів, має не пропускати моменту надати їм можливості акомпанувати один одному» (Никитская, 1992, с. 133–134). А у випускних вимогах для одержання атестатів I і II ступенів одним із пунктів технічного іспиту вказувалося «читання нот і акомпанемент з листа», до того ж у цей іспит з теорії музики входило «читання з листа

складнішого акомпанементу» (Калугіна, 1990, с. 31). Кафедру акомпанементу в Харківській консерваторії (саме таку назву в 1917–1963 роках мав Харківський університет мистецтв імені І. Котляревського) відкрили у 1940-х роках, а з 1964 р. — офіційно називається «кафедра концертмейстерської майстерності».

Передумовами активного поширення фаху піаніста-акомпаніатора у Львові можна вважати не лише популярність спільного музикування, а й появу та формування спеціальної музичної освіти у музичних навчальних закладах: курсу з виховання піаністів-акомпаніаторів, занять у вокальних та інструментальних класах із залученням кваліфікованих помічників — піаністів-акомпаніаторів. У 1951 році у Львівській державній консерваторії (з 2000 року — Львівська державна музична академія імені М. Лисенка, з 2007 — національна) офіційно відкрили кафедру камерної музики та акомпанементу в складі фортепіанного факультету. Певний час до кафедри належали дисципліни «Камерний спів» і «Камерний ансамбль для духових інструментів». Згодом отримала назву «кафедра концертмейстерства та камерного ансамблю». У 1972–1973 навчальному році відбувся офіційний поділ кафедри на кафедру камерного ансамблю та кафедру концертмейстерства.

З-поміж усіх навчальних закладів України Дніпровська музична академія імені М. Глинки є наймолодшою. Її заснували у 2006 році на базі музичного коледжу. Водночас відкрили і кафедру концертмейстерства.

На сьогодні навчання концертмейстерству у вищих музичних закладах України здійснюють у два етапи: I–IV курси — підготовка бакалаврів, V–VI курси (I–II курси ОР «магістр») — підготовка магістрів (у Дніпровській музичній академії імені М. Глинки студенти навчаються п’ять років, тому навчання у магістратурі там триває лише один рік). Навчання має дві форми — концертмейстерський клас і концертмейстерська практика. На заняттях в концертмейстерському класі (бакалавр) вивчаються твори камерного вокального та інструментального репертуару, сцени з опер, хорові партитури. Кожного семестру проводять контрольні оцінювання у формі академічних концертів, де студенти I–III курсів виконують три твори разом з солістами (вокалістом та інструменталістом), а також заліків, де виконується друга частина обраної програми і до якої входить: дві арії, два романси, хорова партитура і самостійний вивчений твір. На кафедрах Харківського національного університету мистецтв і Одеської національної музичної академії на залік виносяться п’ять арій і п’ять романсів.

Студенти IV курсу у першому семестрі вивчають сцену з опери, яку можуть представити на залік як у власному виконанні, так і у концертному виконанні разом із солістами. До прикладу, студенти Харківського національного університету мистецтв вже впродовж багатьох років проводять відкриті концерти, де виконують сцени з опер у концертному виконанні разом з солістами. На кафедрі концертмейстерства Львівської національної музичної академії у 2017 році навіть організували конкурс на найкраще концертне виконання сцен із опер. На заліку студенти мають право виконати сцену з опери як у власному виконанні, так і із залученням солістів-вокалістів.

Студенти, які навчаються на освітньому рівні «магістр» (V–VI курси), мають більш розширену програму навчання. Зокрема, у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка навчання на I курсі ОР «магістр» присвячено вивченню лише інструментального репертуару. Це виконання разом із солістами різних напрямів інструментальних концертів, сонат, інструментальних циклів, гра симфоній у чотири руки. На кафедрах концертмейстерства інших музичних закладів України на освітньому рівні «магістр» (V–VI курси) виконуються великі сцени з опер, вокальні та інструментальні цикли.

У функціонуванні кафедр концертмейстерства усіх музичних закладів України значна увага приділяється навчання читання з листа і транспонуванню. Зокрема, у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка щорічно проводять конкурс «Чи я вмію читати з листа?», де учасники виконують по два твори (один твір з підготовкою за одну годину, другий твір з читанням одразу, після хвилинного знайомлення). На кафедрі концертмейстерства Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського читання з листа відбувається щосеместру впродовж усіх років навчання. На кафедрі концертмейстерства Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової читанням з листа займаються впродовж I–III курсів. На кафедрах концертмейстерства Національної музичної академії України імені П. Чайковського та Дніпровської музичної академії імені М. Глінки читанням з листа приділяють увагу щосеместру впродовж усього періоду навчання.

Ще однією важливою формою навчання студентів є концертмейстерська практика, яка передбачає співпрацю студентів-піаністів зі студентами інших виконавських напрямів. До цієї форми входить і проходження практики у театрі опери та балету під контролем викладача, який відповідає за цей напрям концертмейстерської практики. У всіх

навчальних музичних закладах України ця структура роботи активно розвивається у напрямку розширення кордонів і пошуку нових форм навчання. Зокрема, на кафедрі концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка студенти I курсу ОР «магістр» отримують можливість проходити концертмейстерську практику у хореографічній школі. А деякі студенти (за власним бажанням) обирають навчання у напрямі «vocal coach» з вивченням основ чотирьох мов (італійської, німецької, французької, англійської). Водночас проходять практику як співаки у вокальних класах кафедри сольного і камерного співу (для розуміння основ вокалу). У Харківському національному університеті мистецтв, Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової, Дніпровській музичній академії імені М. Глінки студенти активно співпрацюють зі студентами інших виконавських кафедр. У Національній музичній академії України роблять акцент на співпрацю з оперною студією Академії.

У кожному з музичних закладів України проводяться колоквиуми, які призначені для набуття відповідних теоретичних знань з різних аспектів роботи піаніста-концертмейстера, історії становлення спільного виконавства. На кафедрі концертмейстерства Національної музичної академії України імені П. Чайковського читають курс «Методика концертмейстерської роботи». В інших закладах студенти готуються до колоквиуму на основі розробки питань кожною кафедрою, а також опрацювання відповідної літератури. Ці колоквиуми проводять щороку впродовж усього періоду навчання студентів.

Цікавою формою роботи викладачів кафедри концертмейстерства Харківського національного університету імені І. Котляревського є музичні вечори-зустрічі для студентів, на яких прослуховуються записи шедеврів світового оперного та камерного репертуару, активно дискутують і обговорюють, висловлюють свої думки.

Викладачі кафедр у постійному пошуку різних форм покращення навчання студентів мистецтву піаніста-концертмейстера. Відбуваються конкурси, музичні фестивалі, велика кількість концертів. У Дніпровській академії музики імені М. Глінки щороку проводять Регіональний конкурс «Молодість, талант, натхнення», у Львівській національній музичній академії з 2017 року — щорічний музичний фестиваль «Мистецтво піаніста-концертмейстера», в Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової — конкурс на найкраще виконання творів українських композиторів. Студенти Харківського національного університету мистецтв вже впродовж багатьох

років залучені до концертів, де виконують сцени з опер у концертному виконанні разом з солістами.

Довіра та прийняття: аналіз опитування студентів

У 2021 році студентів музичних академій та університетів опитували щодо обрання для свого майбутнього професії «піаніст-концертмейстер». Уподобання студентів вивчали за допомогою опитування у режимі онлайн. До дослідження долучилися студенти IV курсу та I курсу ОР «магістр» усіх навчальних музичних закладів України. У Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка опитали 12 студентів I курсу ОР «магістр», серед яких лише одна студентка відмовилась у майбутньому обрати цю професію (93.7% > 8.3%). У Харківському національному університеті мистецтв опитали 16 студентів I курсу ОР «магістр», з яких 12 студентів виявили зацікавленість цією професією у майбутньому (75% > 25%). Серед 15 студентів I курсу ОР «магістр» Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової троє студентів не забажали обрати у майбутньому професію концертмейстера (80% > 20%). 16 студентів IV курсу (бакалавр) Національної музичної академії України імені П. Чайковського були однастайні в обранні цієї професії (100%). 10 студентів IV курсу і I курсу ОР «магістр» Дніпровської академії музики імені М. Глінки однастайно виявили бажання у майбутньому обрати цю професію (100%). Водночас кожен студент обирає свій напрям роботи. Серед найчастіше згадуваних — робота концертмейстера з вокалістами, в оперному театрі.

ВИСНОВКИ

Безсумнівно, піаніст-концертмейстер є однією з найважливіших і найпопулярніших професій. І навчання студентів у класі концертмейстерства має за мету якнайширше підготувати їх до майбутньої роботи в цьому напрямі, самостійно співпрацювати з різними солістами, виконувати завдання спільного й переконливого втілення художнього образу твору. У цьому контексті процес навчання студентів з предмета «Клас концертмейстерства» має спрямовуватися не лише на розширення кордонів репертуарної орієнтації, опанування всіма напрямками роботи піаніста-концертмейстера, запровадження її нових напрямів («vocal coach»), читкою з листа і транспонуванням, а й на набуття відповідних теоретичних знань та вміння застосовувати їх у роботі (читання теоретичного курсу з основ концертмейстерської роботи, проведення колоквиумів, науково-практичних конференцій, олімпіад), розвиток здатності самостійно працювати.

Новизна та практична значимість дослідження полягає у дослідженні алгоритму навчання цієї професії в кожному з вищих навчальних музичних закладів України, сприятиме обміну досвідом між вищими і середніми інституціями (коледжами, училищами, спеціалізованими школами-інтернатами), а також музичними закладами інших країн.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Калугіна, Т. (1990). Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду. *Українське музикознавство*, 25, 27–33.
- Молчанова, Т. (Уклад.). (2014). *Галицька концертмейстерська школа: Енциклопедичний довідник*. Сполон.
- Никитская, Е. (1992). Кафедра концертмейстерского мастерства. В П. Калашник (ред.), *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917–1992: Очерки* (с. 133–144). Харьковский институт искусств.
- Огренич, Н., & Маркова, Е. (Ред.). (1998). *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы*. Гранд-Одесса.
- Савари, С. (2007). К вопросу профориентации студентов класса концертмейстерской подготовки. *Музичне мистецтво*, 7, 132–141.
- Шамаєва, К. І. (1990). З концертного життя Київської консерваторії (20-30-ті роки). *Українське музикознавство*, 25, 40–48.

REFERENCES

- Kaluhina, T. (1990). Zarozhennia kontsertmeisterskoi spetsialnosti u vitchyznianskykh muzychnykh zakladakh dozhovtnevoho periodu [The Emergence of the Concertmaster Specialty in Domestic Music Institutions in the pre-October Period]. *Ukrainian Musicology*, 25, 27–33 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (Comp.). (2014). *Halytska kontsertmeisterska shkola: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Galician Concertmaster School: Encyclopedic Guide]. Spolom [in Ukrainian].
- Nikitskaya, E. (1992). Kafedra kontsertmeisterskogo masterstva [Department of Accompanist Mastery]. In P. Kalashnik (Ed.), *Khar'kovskii institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo 1917–1992: Ocherki* [Kharkiv Institute of Arts Named After I. P. Kotlyarevsky 1917–1992: Essays] (pp. 133–144). Khar'kovskii institut iskusstv [in Russian].
- Ogrenich, N., & Markova, E. (Eds.). (1998). *Odesskaya konservatoriya. Slavnye imena, novye stranitsy* [Odessa Conservatory. Glorious Names, New Pages]. Grand-Odessa [in Russian].

- Savari, S. (2007). K voprosu proforientatsii studentov klassa kontsertmeisterskoi podgotovki [On the Issue of Career Guidance for Students in the Class of Accompanist Training]. *Muzychne mystetstvo*, 7, 132–141 [in Russian].
- Shamaieva, K. I. (1990). Z kontsertnoho zhyttia Kyivskoi konservatorii (20–30-ti roky) [From the Concert Life of the Kyiv Conservatory (20–30s)]. *Ukrainian Musicology*, 25, 40–48 [in Ukrainian].

THE MODEL OF CONCERTMASTER TRAINING IN MUSIC INSTITUTIONS OF PROFESSIONAL HIGHER EDUCATION OF UKRAINE

Tetiana Molchanova

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Abstract

The purpose of the article is to investigate the models of training students in the Pianist-concertmaster specialty of five higher education music institutions in Ukraine, to consider the algorithm of the learning process at the departments of concertmaster. *The methodological basis* of the article is determined by an integrated approach to the consideration of the outlined problem using the following methods: analytical (to describe the origin and formation of the Pianist-concertmasters specialty in higher education music institutions of Ukraine); comparative (to compare certain parameters of teaching this type of performance, to determine the common and different); statistical (to analyse the preferences of students in choosing the specialty of Concert Pianist for their future); axiological (to understand the importance of the Concert Pianist profession and to establish value guidelines in pedagogical practice through the prism of the musician education's tradition. A significant correlation was found between the concertmaster's departments of the higher education music institutions of Ukraine. *Results.* The leading links of the concertmaster department of each educational establishment are determined. The preferences of students in choosing the specialty of Pianist-concertmaster are confirmed through an online survey. *The novelty and practical significance* of the study lie in the study of the algorithm teaching this profession in each of the higher music education institutions of Ukraine and will facilitate the exchange of experience between higher and secondary establishments (colleges, schools, specialised boarding schools), as well as musical institutions of other countries.

Keywords: pianist-concertmaster; learning algorithm; music institutions; Ukraine

Інформація про автора

Тетяна Молчанова, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005, ORCID ID: 0000-0002-2152-7341, e-mail: prof@molchanova.pro

Information about the author

Tetiana Molchanova, DSc in Art Studies, Professor, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostapa Nyzhankivskoho St., Lviv, 79005, Ukraine, ORCID ID: 0000-0002-2152-7341, e-mail: prof@molchanova.pro



ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ АНАЛІЗ ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ ТА ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ В КОНТЕКСТІ НАПИСАННЯ АНОТАЦІЇ НА ХОРОВИЙ ТВІР

Юлія Симеонова

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — висвітлити провідні детермінанти вокально-хорового аналізу обробки української народної пісні та хорової мініатюри; визначити для здобувачів вищої освіти особливості написання розділу «Вокально-хоровий аналіз», зокрема анотації на хоровий твір, на обробку народної пісні чи авторський твір у стилістиці народної пісні. Цей розділ є найбільш фаховим у роботі, що потребує від студентів не лише опису й фактажу, а й осмислення художніх намірів автора музики. *Методологія* спирається на принцип системності, на підставі якого встановлюється, що кожен із пунктів розділу розглядається окремо як єдине ціле, але водночас у взаємозв'язку з іншими; принцип декомпозиції, який ґрунтується на поділі розділу анотації на теми, виділенні окремих комплексів роботи для створення умов ефективного аналізу музичного мислення автора. В роботі використано міждисциплінарний рівень методологічного дослідження, що відповідно до логіки наукового пошуку є сферою взаємодії різних наук, зокрема хорознавства, хорової літератури, методики роботи з народним хором та ін. У роботі також було застосовано емпіричні методи дослідження з метою вивчення та аналізу різних відомих інтерпретацій та експерименту із власним виконавським трактуванням. *Результати*. Виявлено основні вектори мислення, необхідні для повноцінного вокально-хорового аналізу партитури, та запропоновано форму та план написання дослідження. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що розроблено нову структуру інтерпретування та написання розділу «Вокально-хоровий аналіз» партитури хорового твору з репертуару народного хору. Оновлено комплекс вимог та запропоновано інноваційні методи формування методичної компетентності майбутніх артистів та керівників народного хору.

Ключові слова: вокально-хоровий аналіз; народний хор; хоровий ансамбль

Для цитування

Симеонова, Ю. (2022). Вокально-хоровий аналіз обробки української народної пісні та хорової мініатюри в контексті написання анотації на хоровий твір. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 74-79. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269569>

ВСТУП

Актуальність проблеми полягає в тому, що написання анотацій на хоровий твір покликане не лише навчити студента аналізувати освоювану партитуру, але й прищепити навички самостійного художнього прочитання хорового твору (створення своєї виконавської інтерпретації).

Основною вимогою до оформлення анотації є необхідність уникати простого перерахування фактів, що лежать на поверхні. Найбільш цінним є вміння виявляти й описувати неповторні особливості аналізованої партитури в кожному оди-

ничному випадку. Не можна зменшувати й роль художнього смаку, який повинен прищеплюватися студентові впродовж усіх років навчання.

Розкриття багатьох пунктів анотації вимагає не лише додаткової поглибленої роботи зі спеціальною літературою, але й знань із суміжних дисциплін, таких як: диригування, гармонія, музична література, народна музична творчість та ін. Робота над такими розділами анотації, як аналіз літературного тексту, виявлення вокально-хорових труднощів і деякими іншими, зазвичай є трудомісткими для студента, особливо першого року навчання. У такому разі міра повноти його роз-

криття повинна визначатися спільно з викладачем класу диригування, а не бути буквальним дотриманням плану анотації. Є два різнорівневі плани анотації: для студентів першого року навчання й подальших років. Ці плани мають схематичний характер. Студент може вільно застосовувати творчий підхід, змінивши порядок викладу тих чи інших особливостей партитури.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Існують різні способи написання анотації, також різними є й плани оформлення аналізованого матеріалу за тематичними розділами. Спільним в усіх випадках є наявність загального розділу, музично-теоретичного, вокально-хорового і виконавського аналізу засобів художньої виразності. Класичними вважаються рекомендації та приклади аналізу музичних творів у дослідженнях музикознавців ХХ століття. У сучасному українському музичному просторі виділяються навчально-методичні посібники Л. Серганюк (2015) «Методика аналізу хорових творів» та Г. В. Пужай (2014) «Аналіз хорового твору». Стаття музикознавця О. Заверухи (2019) розкриває зміст складників хорового письма, які взаємодіють за ланцюжковим способом музичного смислоутворення. Музикознавець та диригент-практик українського народного хору О. Скопцова (2017) в монографії «Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ–ХХ століття)» детально розбирає теоретичні основи дослідження українського народного хорового виконавства. Розвідка Ю. Симеонові (2020) «Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента і хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття» спрямована на аналіз практичного хормейстерського досвіду й методів творчої роботи головного хормейстера Національної опери України Л. Венедиктова. Методи вокально-хорового аналізу розглядають музикознавці І. Сідорова, Н. Лановенко-Мельник та С. Басовська (2022) в статті «Вміння аналізувати вокально-хоровий твір як одна з професійних компетентностей майбутнього педагога-музиканта». Стаття Л. Терясові (2016) «Інноваційні принципи навчання у формуванні методичної компетентності майбутніх учителів музики на заняттях з хорового диригування» містить матеріал для оновлення навчальних програм із хорового диригування та суміжних музичних дисциплін.

Метою статті є прагнення прищепити здобувачам вищої освіти навички написання анотацій

на хорові твори, систематизувавши накопичений у музично-виконавській практиці досвід.

Методологія дослідження спирається на принцип системності, на підставі якого встановлюється, що кожен із пунктів розділу розглядається окремо як єдине ціле, але водночас у взаємозв'язку з іншими; принцип декомпозиції, який ґрунтується на поділі розділу анотації на теми, виділенні окремих комплексів роботи для створення умов ефективного аналізу музичного мислення автора. У роботі використано міждисциплінарний рівень методологічного дослідження, що відповідно до логіки наукового пошуку є сферою взаємодії різних наук, зокрема хорознавства, хорової літератури, методики роботи з народним хором та ін. Отримати результат можна лише у разі врахування комплексного знання про предмет. В роботі також враховані емпіричні методи дослідження, такі як вивчення та аналіз різних відомих інтерпретацій та експерименту із власним виконавським трактуванням.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Є два різнорівневі плани анотації: для студентів першого року навчання й подальших років. Ці плани мають схематичний характер. Студент може вільно застосовувати творчий підхід, змінивши порядок викладу тих чи інших особливостей партитури.

Пропускаючи перші два розділи, де надається загальна інформація про авторів твору й музично-теоретичний аналіз, розберемо написання вокально-хорового аналізу, де дається характеристика всім елементам вокально-хорової звучності.

Спочатку вказується тип і вид хору. Хоровий твір може бути написаний для мішаного хору або для однорідних хорів: чоловічого, жіночого, дитячого. Якщо в партитурі для мішаного хору відсутня одна з хорових партій, то такий хор називається неповним мішаним. Залежно від того, для якої кількості хорових партій написано твір, вказується вид хору: наприклад, одноголосний, двоголосний, триголосний тощо. Якщо в будь-якій хоровій партії використовується тимчасове розділення голосів, що не змінює вид хору (*divizi*), то в цьому разі вказується на наявність змінного багатоголосся у фактурі викладу (нові голоси, що з'являються за таких умов, мають, як правило, підпорядковане значення).

За можливості необхідно вказати, яким кількісним складом учасників можливе виконання хорового твору. У сучасній практиці за кількістю учасників розрізняють: вокально-хорові ансамблі — від 12 до 20 учасників; камерні хори — від

20 до 30-50 учасників; середні хори — від 40 до 60-70 учасників; великі хори — від 70 до 120 учасників; зведені хори — досягають 1000 й більше учасників. Наприклад, звучання кантати Л. Ревуцького «Хустина», в співі якої можуть брати участь до 120 артистів хору, не справить належного враження, якщо вона буде виконана камерним хором чи вокально-хоровим ансамблем. А хорові мініатюри та обробки народних пісень, наприклад М. Леонтовича, написані для малих хорових складів, можуть прозвучати занадто громіздко й у не виправдано повільному темпі під час виконання їх великими хорами.

Також необхідно зазначити, що доступність виконання такого твору тим чи іншим хором залежить від кваліфікації учасників. Одні хорові твори можуть бути виконані лише професійним колективом, інші виявляться доступними й навчальному чи досвідченому самодіяльному хорам. Указуючи на виконання твору дитячим хором, необхідно робити посилання на вікову групу (молодший дитячий хор, середній, старший, молодіжний хор).

Якщо хор написано для однорідного складу, то варто вказати на причину його використання. Як привило, це трапляється через жанрово-стилістичні особливості. Як варіант, жіноча лірика чи плач або чоловічий героїзм. Тут на допомогу прийде зв'язок з літературним текстом, з художнім образом, з сюжетною лінією.

Визначаючи діапазон кожної хорової партії загального діапазону хору, студенти часто обмежуються простою вказівкою крайніх нижнього й верхнього звуків. У цьому разі дуже важливо визначати діапазон у тісному зв'язку з виконавцями, зважаючи на їхню кваліфікацію, художні завдання, пам'ятаючи, що своєрідна ознака народного хорового виконавства — це однорегістровий спів у діапазоні октави, що принципово відрізняється від загальноприйнятого діапазону академічних голосів. У продовження цієї теми важливим буде аналіз теситури. З урахуванням можливостей співацьких голосів розрізняють високу, середню й низьку теситури. Один і той самий звук може бути заспіваний із різною силою у різній теситурі залежно від типу голосу. Наприклад, «До» першої октави перебуває в низькій теситурі в сопрано, але у високій у баса й середній у тенора. Також треба вказати, наскільки є зручною теситура викладу хорової партії. З урахуванням теситурних особливостей пов'язане питання регуляції штучного ансамблю. Там, де виникає різниця в теситурних умовах між хоровими партіям, треба вказати на прийоми подолання незбалансованого звучання акордової вертикалі — для досягнення ансамблю треба звернути увагу на можливість ви-

конання звуків акорду з різною динамікою. Також необхідно простежити, наскільки довго звучать хорові голоси в тій чи іншій теситурі й звернути на це увагу в анотації, вказавши, чи не пов'язана сила їхнього звучання з розкриттям образно-художнього змісту.

У народній пісні необхідно окремо відзначати й діапазон поспівки, який традиційно досить вузький.

Звертаючи увагу на вокальні особливості хорових партій, необхідно вказати на способи подолання технічних труднощів. Важливо також вказати на стрибки (стрибком вважається інтервал, ширший за терцію). Верхній звук стрибка має бути виконаний у тій же високій позиції й «на опорі», що й нижній звук. Верхній звук висхідного стрибка має бути підготовлений співаками заздалегідь (те ж стосується й нижнього звука). Безпосередньо перед верхньою нотою висхідного стрибка не треба брати дихання (якщо немає на те особливих вказівок автора музики). Потрібно звернути увагу на стрибки, ноти яких потрапляють в різні регістри (у цьому разі необхідно вказати на необхідність позиційного вирівнювання таких нот); на витримані ноти, які повинні виконуватися з усвідомленням перспективи звучання, а не з відчуттям статичності. Особливу увагу треба звернути на виконання витриманих нот у високій або низькій теситурах, на використання крайніх звуків вокального діапазону. Потрібно звернути увагу на динамічний відтінок, з яким виконуються крайні ноти: нижні ноти у всіх голосів не можуть звучати голосно, а виконання верхніх нот вимагає майстерності «нефорсованого співу» (якщо немає особливих вказівок композитора, що бажає, наприклад, при виконанні крайніх високих нот замість вокального звуку почути крик як образно-художню характеристику). Також важливий момент — низхідні інтонації в мелодиці хорових партій. Виконуючи їх, важливо зберігати вокальну позицію.

Також важливо, щоб студент указував у своїй анотації на особливості інтонування різних інтервалів ладу, на інтонацію альтерованих ступенів, складних інтервалів (збільшених і зменшених).

Особливості інтонації завжди пов'язані з темпом, динамічними відтінками, теситурними умовами. Сучасна виконавська практика підтверджує, що спів хорового твору без супроводу в повільному темпі дозволить зберегти інтонацію тільки за умови усвідомлення кожним співаком музично-фразової перспективи, тобто розуміння руху фрази до кульмінації. А міра «швидкості» виконання хорової партитури, написаної в рухливому темпі, визначається можливістю добитися від хору коректного виконання ритмічних та інтонацій-

них труднощів. Наприклад, у сучасній практиці поширене досить швидке виконання «Дримби» В. Зубицького. Це доволі важкий твір з огляду на специфічні дикційні труднощі, які часто стають перешкодою для якісного виконання. Важливо розуміти, що від надмірно швидкого співу страждає не лише дикція, але й інтонація.

У рамках репетиційної роботи над партитурами, створеними в повільному або швидкому темпах, фахівці рекомендують проспівувати їх, змінюючи різну швидкість виконання з різними динамікою й штрихами. Водночас не слід захоплюватися надмірно детальним і схоластичним вибудовуванням акордової вертикалі поза образно-змістовим контекстом. Це пов'язано зі швидкою втратою уваги та інтересу з боку виконавця до розучуваної партитури. Після лише часткового вивчення складних акордових побудов процес вивчення партитури стає швидшим, якщо акорди інтонуються з урахуванням ладо-тонального налаштування. Так само рекомендується діяти й зі складними мелодійними ходами.

Одним із важливих розділів анотації є аналіз дикційних труднощів. Необхідно проаналізувати всі випадки складних поєднань голосних і приголосних звуків, що трапляються в тій чи іншій партитурі. Важливо звернути увагу на випадки роздільного виконання двох голосних звуків на одній висоті на стиках слів («в нашу Україну»). Також на чітку вимову приголосного звука в закритому складі в кінці слова чи в кінці музичної фрази («ой пливе вінок»), на чітке виконання двох однакових приголосних звуків поруч («виростав вас, доглядав вас») і на багато інших випадків, які виявляються в процесі аналізу тексту кожної хорової партитури.

Аналіз дикційних труднощів повинен проводитися з урахуванням темпу, динаміки, регістрів, теситури, характеру звуковедення, штрихів. Характер вимови літературного тексту залежить від характеру самого твору. Наприклад, у розспівних, ліричних творах текст вимовлятиметься м'яко, в маршево-патріотичних — скандовано, а в драматичних — емоційно насичено.

Виявляючи вокальні труднощі, студент не повинен залишати без уваги такі важливі питання хорового співу, як дихання, характер звуковедення, атака звуку.

Студент має продумати, де в аналізованій партитурі треба проставити дихання, яке часто не позначається композитором. У цьому разі необхідно відштовхуватися від музичного фразування, розділових знаків, змісту літературного тексту.

У тих випадках, коли в хоровій партії виклад музичної фрази перевищує фізичні можливості

співаків, застосовується ланцюжкове дихання. Коли виникає необхідність взяти дихання всіма співаками водночас, то говорять про загальнохорове дихання. Необхідність брати дихання співаками хорових партій іноді припускає групове, пофразове дихання (часто трапляється в поліфонічних розділах). У всіх перерахованих випадках важливо визначити характер співочого дихання і його глибину. Іноді може знадобитися легке й коротке дихання, іноді — активне й глибоке, іноді — спокійне й поверхневе. Характер і глибина дихання залежать від характеру музики, темпу, ритмічних особливостей партитури.

Атака звуку — це початковий момент взаємодії голосових зв'язок і дихання. У співочій практиці застосовується тверда й м'яка атаки, хоча ці поняття можуть мати градації й залежно від характеру музики. Можна говорити про вибухову атаку (дуже тверду), про придихову (дуже м'яку). Та все ж в основі правильного голосоутворення лежить м'яка атака, а тверда й придихова атаки є певним винятком із правил.

Вказуючи на тип атаки, студент повинен розуміти, що це питання тісно пов'язане з характером звуковедення. Спів стакато (*staccato*) пов'язаний із відновленням атаки при повторі декількох коротких звуків. Зв'язне проспівування звуків говорить про спів легато (*legato*). У цьому питанні студент повинен розуміти, що стакато й легато мають різну міру легкості, щільність і тривалість. Спів маркато (*marcato*) — щільніший спів з різною мірою підкреслення звуку. Кожен спосіб звуковедення впливає на темброве звучання голосу.

Одним із важливих питань, що вимагають пильної уваги хормейстера, є аналіз різновидів ансамблю. Важливо, щоб студент міг правильно охарактеризувати особливості ритмічного ансамблю; темпового, динамічного, інтонаційного, тембрового ансамблів; дикційного, орфоепічного ансамблю, ансамблю способів звуковедення. Водночас не можна забувати, що всі перераховані види ансамблів «працюють» у взаємодії. У творах, які виконуються в швидкому темпі, важливе єдине відчуття співаками хору долевої пульсації, в повільних темпах — внутрішньодолевої пульсації. Питання динамічного ансамблю потрібно розглядати в тісній взаємодії з фактурними рішеннями, з єдністю відчуття форми твору, з розумінням того, в який момент форми застосована зміна динаміки. Із вирішенням питань динамічного ансамблю пов'язані поняття штучного й природного ансамблів.

Працюючи над досягненням ритмічного ансамблю, важливе не лише єдине відчуття метра й темпу, але й розуміння причин зміни ритмічного малюнка. Це може бути обумовлено зміною

образно-художньої характеристики, зміною розділу форми, тісною взаємодією музичного ритму з ритмом вірша, іншими компонентами. У питанні дикційного ансамблю важливі не лише єдина манера формування фонем, образний складник вимовлення літературного тексту, але й різні вимови в поліфонічних розділах чи в хорових творах для соліста з хором.

На завершення цього розділу необхідно розкрити ті прийоми хорового письма, які застосував композитор у певній партитурі. Серед таких прийомів можуть бути одноголосна чи багатоголоса хорова педаль (витриманий звук або ритмізована педаль у вигляді остінато в тій або іншій хоровій партії), загальнохоровий виклад теми, передача мелодичної лінії з однієї хорової партії в іншу, зіставлення хорових груп або їх відособлення, перехрещення голосів, оточення однієї хорової партії іншими хоровими партіями, накладення тембру однієї хорової партії на тембр іншої. Виявляючи той чи інший прийом, важливо обґрунтувати його застосування з позицій розкриття образно-художнього змісту.

ВИСНОВКИ

Написання анотації на вокально-хоровий твір — надзвичайно важливий елемент в освіті, що вимагає знань у сфері хорової літератури, хорознавства, методики роботи з хором та інших суміжних дисциплін. Навички укладання анотації розвивають уміння мислити, аналізувати, відчувати глибину музичного матеріалу та викладати свої думки на професійні теми з використанням професійної термінології. Слід також зазначити, що вони великою мірою сприяють успіху в інтерпретації твору.

Наукова новизна полягає в тому, що розроблено нову структуру інтерпретування та написання розділу «Вокально-хоровий аналіз» партитури хорового твору з репертуару народного хору. Оновлено комплекс вимог та запропоновано інноваційні методи формування методичної компетентності майбутніх артистів та керівників народного хору.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Заверуха, О. (2019). Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*, 65, 174–181. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.17>
- Пужай, Г. В. (Уклад.). (2014). *Аналіз хорового твору. Методичні рекомендації до курсу «Хорове диригування»*. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Серганюк, Л. (2015). *Методика аналізу хорових творів* (2-ге вид.). Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника.
- Симеонова, Ю. (2020). Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента і хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), 177–190. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220870](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220870)
- Сідорова, І. С., Лановенко-Мельник, Н. В., & Басовська, С. Ю. (2022). Вміння аналізувати вокально-хоровий твір як одна з професійних компетентностей майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 204, 251–255. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-251-255>
- Скопцова, О. М. (2017). *Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ–ХХ століття)* [Монографія]. Ліра-К.
- Теряєва, Л. А. (2016). Інноваційні принципи навчання у формуванні методичної компетентності майбутніх учителів музики на заняттях з хорового диригування. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 1, 117–122.
- Puzhai, H. V. (Comp.). (2014). *Analiz khorovoho tvoriv. Metodychni rekomendatsii do kursu "Khorove dyryhuvannia"* [Analysis of a Choral Work. Methodical Recommendations for the Course "Choir Conducting"]. Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. (2015). *Metodyka analizu khorovykh tvoriv* [Methods of Analysis of Choral Works] (2nd ed.). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Sidorova, I. S., Lanovenko-Melnyk, N. V., & Basovska, S. Yu. (2022). Vminnia analizuvaty vokalno-khorovyi tvir yak odna z profesiinykh kompetentnosti maibutnoho pedahoha-muzykanta [Ability to Analyze Vocal and Choral Work as One of the Professional Competencies of the Future Teacher-Musician]. *Academic Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 204, 251–255. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-251-255> [in Ukrainian].
- Skoptsova, O. M. (2017). *Stanovlennia ta osoblyvosti rozvytku narodnoho khorovoho vykonavstva v Ukraini (kinets XIX–XX stolittia)* [The Formation and Peculiarities of the Development of Folk Choral Performance in Ukraine (End of the 19th–20th Centuries)] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].
- Symeonova, Yu. (2020). Kostiantyn Symeonov i Lev Venedyktov: spivtvorchist dyryhenta i khormeistera v muzychnomu mystetstvi druhoi polovyny XX stolittia

[Kostiantyn Simeonov and Lev Venediktov: Conductor's and Choirmaster's Co-Creation in Musical Art in the Second Half of the 20th Century]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4(49), 177–190. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220870](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220870) [in Ukrainian].

Teriaieva, L. A. (2016). Innovatsiini pryntsypy navchannia u formuvanni metodychnoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzyky na zaniattiakh z khorovoho dyryhuvannia [Innovative Principles for

Methodical Competence Formation of Future Music Teachers in Choral Conducting]. *Musical Art in the Educological Discourse*, 1, 117–122 [in Ukrainian].

Zaverukha, O. (2019). Skladovi khorovoho pysma: systema vzaiemodii rivniv muzychnoho tvoriv [Choral Writing Components: The System of Interaction of Music Composition]. *Culture of Ukraine*, 65, 174–181. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.17> [in Ukrainian].

VOCAL AND CHORAL ANALYSIS OF THE ARRANGEMENT OF UKRAINIAN FOLK SONGS AND CHORAL MINIATURES IN THE CONTEXT OF WRITING AN ANNOTATION FOR A CHORAL WORK

Yuliia Symeonova

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the research is to highlight the leading determinants of the vocal and choral analysis of the arrangement of the Ukrainian folk song and choral miniature; to determine for applicants for higher education the peculiarities of writing the section “Vocal and choral analysis”, in particular annotations for a choral work, for the arrangement of a folk song or an author’s work in the style of a folk song. This section is the most professional in the work, requiring students not only to describe and factualize but also to comprehend the artistic intentions of the author of the music. *The research methodology* is based on the principle of systematicity, on the ground of which it is established that each of the paragraphs of the section is considered separately as a whole, but at the same time in interconnection with others; the principle of decomposition, which is based on the division of the annotation section into topics, the allocation of separate complexes of work to create conditions for effective analysis of the author’s musical thinking. The work uses an interdisciplinary level of methodological research, which, according to the logic of scientific research, is the sphere of the interaction of various sciences, in particular, choral literature, methods of working with the folk choir, etc. The work also used empirical research methods to study and analyse various known interpretations and experiment with their performing interpretation. *Results*. The main vectors of thinking necessary for a full-fledged vocal and choral analysis of the score have been identified, and the form and plan of writing the study have been proposed. *The scientific novelty of the study* is that a new structure of interpretation and writing of the section “Vocal and choral analysis” of the score of a choral work from the repertoire of the folk choir has been developed. The set of requirements has been updated and innovative methods of forming the methodological competence of future artists and folk choir leaders have been proposed.

Keywords: vocally-choral analysis; folk choir; choral ensemble

Інформація про автора

Юлія Симеонова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-7024-863X, e-mail: simeonova@ukr.net

Information about the author

Yuliia Symeonova, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7024-863X, e-mail: simeonova@ukr.net



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ОПАНУВАННЯ НАРОДНО-МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В СТУДЕНТСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРНОМУ КОЛЕКТИВІ

Валентина Сінельнікова^{1*}, Іван Сінельніков¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — розкрити основні засади опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі в рамках вивчення однойменної освітньої компоненти навчального плану освітнього ступеня «Бакалавр» фахівців — етномузикологів — практиків, основним завданням яких є дослідження й засвоєння етномузичного матеріалу з метою подальшого його збереження та сценічно-виконавської інтерпретації. *Методологія*. У процесі дослідження використані такі методи: джерелознавчий (опрацювання наукових розвідок щодо методики роботи зі студентським фольклорним колективом); аналітичний (осмислення ролі й місця вторинного фольклорного колективу в процесі збереження й ретрансляції нематеріальної культурної спадщини українського народу), а також метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків дослідження). *Результати*. Курс «Фольклорний ансамбль (методика й практика роботи з фольклорним колективом)», як один із найважливіших в системі освітньої програми «Музичний фольклор» в КНУКіМ, вирішує основні завдання з формування професіоналізму етномузиколога — дослідника й фольклориста — практика — виконавця. *Наукова новизна* статті полягає у висвітленні особливостей формування основних професійних компетенцій і компетентностей здобувачів вищої освіти — бакалаврів в рамках опанування освітньої програми «Музичний фольклор» в КНУКіМ.

Ключові слова: музичний фольклор; фольклорний ансамбль; народно-музична традиція; вторинний фольклорний колектив; методика роботи з фольклорним колективом

Для цитування

Сінельнікова, В., & Сінельніков, І. (2022). Опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 80-87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576>

ВСТУП

Музичне середовище України сьогодні вирізняється різноманіттям мистецьких колективів; особливої популярності набувають фольклорні та фольклористичні молодіжні формації, що ставлять за мету своєї мистецької діяльності фіксацію, відтворення й повернення «в народ» народно-музичних традицій. Активізація суспільної уваги до підготовки фахівців — фольклористів з вищою освітою стала зворотною реакцією широкого загалу на багаторічне замовлення у сфері культурної політики щодо створення державних чи самодіяльних «народних хорів» та «ансамблів пісні і танцю», діяльність яких була спрямованою на

так зв. «покращення» та «осучаснення» традиційного народного мистецтва. Основним завданням таких фахівців — етномузикологів суспільство вбачає дослідження й засвоєння етномузичного матеріалу з метою подальшого його збереження та сценічно-виконавської інтерпретації.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Практичною ініціативою перших дослідницьких фольклористичних міських корпорацій стала організація музично-етнографічних концертів за участі автентичних виконавців — співаків і музикантів. Одночасно з цим видом діяльності

і основним каналом інформації щодо справжніх народно-музичних традицій стали фольклорно-етнографічні експедиції, зокрема студентські.

Такі зміни в суспільному ставленні до місця й ролі фольклористичних колективів у збереженні нематеріальної культурної спадщини українського народу мали наслідком опрацювання концепції підготовки фахівців — етномузикологів, було розроблено освітні програми, що включали в себе експедиційні дослідження певних теренів, реконструкцію фольклорних записів та їхнє подальше опрацювання, створення централізованих фольклорно-етнографічних фондів (зокрема, онлайн, з вільним доступом), видання фольклорно-етнографічних матеріалів (наукових, навчально-методичних та ін.)

Серед різноманіття наукової літератури щодо теорії музичного фольклору та стильових особливостей регіональних музично-виконавських традицій українського народу означимо роботи останніх років — С. Грици (2022), А. Іваницького (2022), М. Скаженік (2020), Р. Слюжинскаса (Sliuzinskas, 2019), А. Ткач (2022) та ін. Ролі фольклору у виховній роботі та патріотичному вихованню дітей присвячені розвідки А. Шарафутдінова та У. Юсупова (Sharaffutdinov & Yusupov, 2022), Л. Бабамуратової (Babamuradova, 2022), Ф. Нуруллаєва (Nurullaev, 2020), С. Садовенко та ін. Аксіокультурний потенціал української фольклористики в контексті розвитку особистості розглядає М. Вовк (2019).

Результатом втілення у життя концепції підготовки фахівців — етномузикологів стала організація професійних фольклорно-етнографічних колективів, установ, створення навчальних закладів із вивчення народного мистецтва з метою професійної орієнтації та просвітництва, а також державне замовлення на підготовку спеціалістів із фольклору в закладах вищої мистецької освіти (як теоретиків-дослідників, так і виконавців) та впровадження спеціальних програм для підготовки фахівців у цій сфері. Вказані питання знайшли своє висвітлення в працях І. Павленка (2013) (щодо класифікації вокальних ансамблів сучасного побутування та визначення різновидів їхньої сценічно-концертної діяльності); розвиток вокально-виконавської майстерності майбутніх педагогів-музикантів в процесі вивчення навчальної дисципліни «Методика роботи з фольклорними ансамблями» розглядає І. Шевченко (2021); різноманітний спектр питань щодо сценічного втілення виконавської фольклорної традиції та її опанування в репетиційній та концертній діяльності молодіжного вторинного (секундарного) фольклорного ансамблю розглядали в попередніх публікаціях

автори статті (Сінельнікова & Сінельніков, 2019а, 2019б, Сінельніков & Сінельнікова, 2021), а також українські фольклористи-практики Є. Єфремов, Р. Цапун, Л. Гапон, І. Фетисов та ін.

Мета статті — розкрити основні засади опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі в рамках вивчення однойменної освітньої компоненти навчального плану освітнього ступеня «Бакалавр» фахівців — етномузикологів — практиків, основним завданням яких є дослідження й засвоєння етномузичного матеріалу з метою подальшого його збереження та сценічно-виконавської інтерпретації.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Поява й активний розвиток молодіжних фольклорних формацій в Україні (остання чверть ХХ — перше 20-річчя ХХІ ст.) відповідали вимогам суспільства щодо надання особистості реальних можливостей в реалізації права на вільний вибір напрямку розвитку творчих здібностей, забезпечення вільного доступу до культурної спадщини свого народу, природного відтворення та репродукції традицій народної культури на основі розвитку суспільно значимих функцій фольклору в сучасних умовах і формах його побутування.

«Фольклорний ансамбль» є одним із основних курсів в системі професійної підготовки етномузикологів — практиків. Метою цієї освітньої компоненти є всебічне опанування народної музичної культури через засвоєння музично-виконавських традицій (вокально-інструментальних, сольо-ансамблевих) різних регіонів України. Музичний фольклор як складова традиційної народної культури є складним системним явищем, множинність якого розкривається в сукупності кожного з його компонентів, тому системне вивчення й практичне опанування явищ традиційної народно-музичної культури має відбуватися через встановлення багатопланових міжсистемних зв'язків фольклору в контексті культурної традиції. Зміст і особливості функціонування фольклорних текстів у традиційній культурі визначають специфіку фольклорного ансамблю як творчого колективу й формують принципи й підходи до засвоєння народно-музичного матеріалу.

Специфіку творчого колективу, що опановує ту чи іншу виконавську фольклорну традицію, насамперед визначає музичний матеріал, який є основою репертуарної політики ансамблю, тобто справжні форми музичного фольклору з урахуванням жанрової й діалектно-стильової приналежності, умов побутування та закономірностей історичного розвитку традицій народної музичної культури. До

специфічних характеристик вторинного фольклорного колективу також віднесемо методику опанування особливостей народної музично-поетичної мови та хореографії з урахуванням обрядової практики; формування вмінь і навичок фольклорного виконавства на основі засвоєння всього розмаїття форм і жанрів народної музичної культури (зразків раннього інтонування, пісєнних і пісєнно-хореографічних форм, вокально-інструментальних композицій); володіння як сольною, так і колективною формами виконавства; вміння вільно імпровізувати в процесі виконання вокального тексту, володіння фактурою та усім різноманіттям наспівів музичних творів.

Наголошуємо на тому, що вирішення складного завдання щодо опанування традиційної етномузичної культури українського народу в рамках освітньої програми «Музичний фольклор» в КНУКіМ відбувається в комплексі освітніх компонент, зокрема: обов'язкових дисциплін навчального плану — «Фольклорний ансамбль (методика і практика роботи з фольклорним колективом)», «Фах (транскрипція народної музики та сольний спів / спецінструмент)», «Теорія музичного фольклору», «Стильові особливості регіональних музичних традицій України», «Аналіз народно-музичного твору» та ін. та вибіркових — «Регіональні виконавські манери автентичного співу», «Гра на традиційних музичних інструментах», «Практикум з музично-виконавської діяльності: традиційний гуртовий спів» та ін. Таке взаємопроникнення освітніх компонент є необхідним для отримання цілісного уявлення про народну музичну культуру.

На першому етапі засвоєння фольклорних зразків особливої уваги набуває прослуховування етнографічних записів, що дає можливість накопичення слухових вражень. Цей процес супроводжується розшифровкою поетичного тексту й нотацією фольклорно-музичного зразка (таке завдання студент виконує під час аудиторних занять чи самостійно під керівництвом викладача), що передує процесу відтворення народно-музичного твору в класі фольклорного ансамблю.

Окремо слід наголосити на питанні копіювання (звукового «калькування»), адже через такий етап опанування традиційного співу проходять усі молодіжні фольклорні колективи. Однак цей період має бути усвідомленим і базуватися на глибинному аналізі виконавської манери первинних фольклорних гуртів та нотних розшифровок першоджерел — автентичних творів (Сінельнікова & Сінельніков, 2019b).

Додамо також, що саме питання вибору напряму відтворення фольклорного зразка часто стає визначальним у формуванні стилістики

фольклористичного колективу і власне основою методики опрацювання автентичних народно-музичних першоджерел.

Існує два напрями підходу до відтворення фольклорних зразків. Перший — це «репродукування музичного фольклору шляхом глибокого вивчення стильових особливостей традиційного виконавства» з дотриманням «найважливіших критеріїв відтворення: імпровізаційності, принципів звукоутворення, фактурно-теситурних, темброво-колеристичних, звуковисотних, динамічних, темпово-агогічних засобів, мелізмування тощо» та необхідністю визначення «рівнів відповідності звуковому образу фольклорного зразка» (Павленко, 2013). Другий напрям опанування традиційного гуртового співу в молодіжному фольклористичному колективі пов'язаний з мистецтвом «розумної» стилізації в народнопісенному виконавстві та передбачає «... широкий спектр трансформації народної пісні в естрадно-сценічні форми, що характеризується різноманітністю відтінків звукової редукції в співі, використання хореографічних елементів та інструментального супроводу» (Павленко, 2013). Питання вибору шляху опрацювання автентичного музичного матеріалу та його сценічної інтерпретації, вважаємо, цілком є сферою відповідальності керівника фольклористичного колективу — професійного фольклориста-музиканта.

В основі діяльності фольклорного ансамблю лежить принцип узгодженості творчої активності студентів на репетиціях та їхньої самостійної домашньої підготовки. Студенти повинні систематично самостійно працювати з оригінальними фольклорними аудіо- та відеоматеріалами, а також самостійно засвоювати музично-поетичні жанри з урахуванням методики роботи на аудиторних заняттях. Наведемо приклади орієнтовних завдань для самостійної роботи студентів: це може бути розшифровка поетичних текстів фольклорних зразків і коментарів до них; нотація наспівів і мелодій (4–6 повних строф із додатковим записом наступних варіантів); аналіз народно-музичного твору з метою виявлення основних закономірностей побудови музичного тексту.

Під час аудиторної роботи, а також у процесі самостійної роботи студенти повинні дотримуватися основних етапів розучування народно-музичних зразків: починаючи з визначення змістового плану фольклорного твору, будувати вокальну роботу й засвоювати музичну фактуру народної пісні, поєднуючи ці процеси з опрацюванням діалектних особливостей поетичного тексту.

У програмі навчального курсу «Фольклорний ансамбль (методика і практика роботи з фоль-

клорним колективом)» визначаються такі розділи й теми: засвоєння специфічних прийомів звукоутворення через прослуховування автентичних пісенних зразків; розвиток практичних навичок співу в народній манері; специфічні прийоми народного звукоутворення, їх освоєння у фольклорному ансамблі; характерні особливості народнопісенного виконавства Чернігівського, Житомирського та Рівненського Полісся, Наддніпрянини, Київщини, Полтавщини, Слобожанщини, Волині, Західного Поділля, Черкащини та ін. історично-етнографічних регіонів України (прослуховування, практичне опанування та розвиток практичних навичок співу в народній манері: оволодіння технікою видобування звуку, вокально-технічними навичками, властивими народній вокальній школі різних регіонів України; засвоєння специфічних українських мовних діалектів під час розучування пісенного матеріалу).

Маємо наголосити на тому, що в процесі розвитку освітянських музично-фольклористичних осередків в Україні за останні 30–40 років історично сформувалися певні напрями художньо-творчої роботи тих чи інших фольклористичних колективів. Гурт «Древо» Національної музичної академії України (Київська консерваторія) та його керівник Є. Єфремов здебільшого зосередилися на дослідженні та сценічній репродукції фольклору Київського Полісся та Полтавщини. «Муравський шлях» — колектив із Харкова — займається традиційним співом Слобожанщини. Фольклорний ансамбль «Кралиця» КНУКіМ відтворює традицію автентичного музикування українського Полісся: Житомирщини, Чернігівщини та Рівненщини. Гурт «Джерело» (м. Рівне) зосереджений на дослідженні, вивченні та сценічній роботі з автентичним матеріалом Рівненського Полісся.

Окрім традиційного співу чи музикування в рамках вивчення освітньої компоненти «Фольклорний ансамбль», студенти також досліджують народну обрядовість і традиції через прослуховування аудіозаписів: відбувається практичне ознайомлення студентів із різними видами календарної та родинної обрядової пісенності України (колядки, щедрівки, новорічний театр — «Коза», «Маланка», «Вертеп»; веснянки та весняні танки, хороводи та ігри; русальні, царинні, купальські, петрівчані пісні, ігри та обряди; жнивні обряди, косарські пісні; весільні пісні), практичне розучування та засвоєння автентичного обрядового музичного матеріалу; розвиток практичних навичок співу в народній манері; засвоєння специфічних українських мовних діалектів під час розучування пісенного матеріалу. Значна увага приділяється розвитку практичних навичок виконання фоль-

клорного твору в народній манері (спів, рухи), освоєнню методів варіаційного та імпровізаційного виконавства, поглибленню навичок системного аналізу ансамблевого звучання з акцентом на манері та особливостях виконавської стилістики.

Щодо навчального репертуару студентського фольклорного колективу разом з І. Шевченко зазначимо, що він має складатися з

... народних пісень, при виборі яких необхідно враховувати вікові особливості сприйняття їхнього змісту, музичний матеріал, його обробку. Особливо слід підкреслити важливість і необхідність народної пісні для вокального виховання, набуття на її основі цілого комплексу навичок (співацького дихання, дикції, кантилени, розвитку гармонічного слуху) тощо. (Шевченко, 2021, с. 142–143)

Слід також наголосити, що знання народних пісень та вміння їх виконувати є одним із елементів патріотичного виховання.

Таким чином, в процесі вивчення дисципліни «Фольклорний ансамбль» здобувачі вищої освіти оволодівають мистецтвом ансамблевого виконавства; засвоюють вокально-ансамблеву техніку; формують і розвивають інтонаційний і вокальний слух; формують інтерес до регіональних манер народного співу; оволодівають стилями й манерою народного співу різних регіонів України; засвоюють специфічні українські мовні діалекти під час розучування пісенного матеріалу; збирають народну музику, досліджують народну обрядовість і традиції; вивчають кращі й характерні зразки народнопісенної скарбниці України; оволодівають технікою видобування звуку, імпровізації, вокально-технічними навичками, притаманними народній вокальній школі (вигуки, глісандування, «підїзди» від звука вгору чи вниз і т. ін.); розвивають художнє мислення, оволодівають комплексом виражальних засобів для інтерпретації творів; засвоюють основи художньо-постановчої роботи в ансамблі; набувають досвіду концертного виконавства, підготовки концертних програм; формують навички організаційно-методичної роботи з ансамблем; поглиблюють рівень професійних знань, практичних навичок і вмінь керівника (артиста) професійного мистецького колективу.

Після закінчення навчання студенти розучують з базовим студентським фольклорним колективом програму для складання державної атестації, засновану на власних авторських експедиційних матеріалах, записаних протягом чотирьох років навчання на бакалавратурі, демонструючи цим свою готовність до професійної діяльності.

ВИСНОВКИ

В цілому освітня програма «Музичний фольклор» в КНУКіМ побудована на принципі послідовного засвоєння народно-музичної традиції з поступовим ускладненням виконавських завдань, одним із яких є етнографічно-достовірне відтворення зразків народної пісенності, тому під час репетиційного процесу особливий акцент робиться на осягненні особливостей локальних виконавських стилів, тембральних і теситурних характеристик, виконавських прийомів, засвоєнні народної діалектної мови.

Таким чином, курс «Фольклорний ансамбль (методика і практика роботи з фольклорним колективом)», як один із найважливіших в системі освітньої програми «Музичний фольклор» в КНУКіМ, вирішує основні завдання з формування професіоналізму етномузиколога — дослідника й фольклориста — практика — виконавця. Опора на історичний досвід щодо формування особистості музиканта в традиційному народному середовищі, запровадження підтверджених практикою механізмів тягlosti та спадкоємності народно-музичних творів дозволяють нам розглядати освітню програму «Музичний фольклор» загалом та дисципліну «Фольклорний ансамбль: методика і практика роботи з фольклорним колективом» зокрема як інноваційні форми вищої мистецької освіти України.

Наукова новизна полягає у визначенні інноваційного характеру освітньої програми «Музичний фольклор» і освітньої компоненти «Фольклорний ансамбль» як її основного складника щодо формування фахових компетенцій і компетентностей бакалаврів — фольклористів.

Перспективи дослідження вбачаємо у подальшому вдосконаленні змісту теоретичної та практичної частин освітньої компоненти «Фольклорний ансамбль» задля урізноманітнення спектра фахових знань, умінь і навичок здобувачів вищої освіти — бакалаврів — фольклористів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вовк, М. (2019). Аксіокультурний потенціал української фольклористики в контексті розвитку особистості. В І. Омельченко (ред.), *Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецьких дисциплін як фактор їх професійної самореалізації* (с. 39–50). Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні. <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2020/03/Kolektyvna-monohrafiia-2019-1.pdf>
- Грица, С. (2022). Парадокси сучасної культури (динаміка взаємодії колективно-індивідуального

та індивідуально-колективного). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151>

- Іваницький, А. І. (2022). Сакральні підстави народнопісенної творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134>
- Павленко, І. (2013). Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*, 4(112), 722–726. <https://nz.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf>
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019a). Деякі питання засвоєння автентичної традиції співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. *Імідж сучасного педагога*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99)
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019b). Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*, 14(1), 140–144. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28>
- Скаженник, М. (2020). Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. *Проблеми етномузикології*, 15, 100–133. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219392>
- Ткач, А. (2022). Глобалізаційні процеси та їхній вплив на український музичний фольклор. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 145–149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258628>
- Шевченко, І. Л. (2021). Розвиток вокально-виконавської майстерності майбутніх педагогів – музикантів при вивченні навчальної дисципліни «Методика роботи з фольклорними ансамблями». *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 195, 140–145. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-140-145>
- Babamuradova, L. X. (2022). The Role of Folklore in the Moral and Aesthetic Upbringing of the Individual. *World Bulletin of Management and Law*, 7, 101–103. <https://scholarexpress.net/index.php/wbml/article/view/573/525>
- Ben-Amos, D. (2021). Introduction to the Special Issue "The Challenge of Folklore to the Humanities". *Humanities*, 10(1), 18, 1–10. <https://doi.org/10.3390/h10010018>
- Hastuti, S., Slamet, St. Y., Sumarwati, & Rakhmawati, A. (2022). The Creative Writing Based On Folklore Digitalization. *International Conference of Humanities and Social Science (ICHSS)*, 1(1), 572–577.
- Katsanevaki, A. (2012). Traditional Singing: Field-Research or a Performing Art? Combining Research Methods and Teaching Methods in One Field (An Introductory Note). In *Musical Practices in*

- the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Proceedings of the International Conference (Vol. 142, Book 8, pp. 149–166). Serbian Academy of Sciences and Arts; Institute of Musicology; Department of Fine Arts and Music. <https://cutt.ly/8N2LD8N>
- Kusmana, S., Wilsa, J. Fitriawati, I., & Muthmainnah, F. (2020). Development of Folklore Teaching Materials Based on Local Wisdom as Character Education. *International Journal of Secondary Education*, 8(3), 103–109. <https://doi.org/10.11648/j.ijsedu.20200803.14>
- Nurullaev, F. G. (2020). The Role of Folklore in the Raising of Children. *European Journal of Research and Reflection in Educational Sciences*, 8(12), 3, 181–186. <http://www.idpublications.org/wp-content/uploads/2021/01/Full-Paper-THE-ROLE-OF-FOLKLORE-IN-THE-RAISING-OF-CHILDREN.pdf>
- Popova, A., Sinenko, O. Prokopenko, L., Dorofieieva, V. Broiako, N. Danylenko, O., & Vitkalov, S. (2021). Methods of Organization of Information and Communication Technologies in Institutions of Higher Education. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(4), 140–144. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.4.19>
- Sharaffitdinov, A., & Yusupov, U. (2022). The opportunities of educating morality for children through samples of folklore. *Eurasian Scientific Herald*, 5, 65–68.
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary Performing practices. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Sinelnikova, V., Ivchenko, T. Pistunova, T. Regesha, N., & Skazhenyk, M. (2022). Enhancing the Performance of Andragogic Education. *Journal of Curriculum and Teaching*, 11(1), 245–254. <https://doi.org/10.5430/jct.v11n1p245>
- Skrypnyk, N., Sinelnikova, V., Ovcharenko, S., Shurenko, T., Ivanish, A., & Pavliuchenko, P. (2022). Public Morality as a Mental, Social and Determinative Phenomenon: Neuroethical Aspects. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 13(3), 195–210. <https://doi.org/10.18662/brain/13.3/362>
- Sliuzinskas, R. (2019). Changeability in Musical Folklore Performing Process: Evolution or Just Variability? *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2(1), 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783>
- <https://scholarexpress.net/index.php/wbml/article/view/573/525> [in English].
- Ben-Amos, D. (2021). Introduction to the Special Issue "The Challenge of Folklore to the Humanities". *Humanities*, 10(1), 18, 1–10. <https://doi.org/10.3390/h10010018> [in English].
- Hastuti, S., Slamet, St. Y., Sumarwati, & Rakhmawati, A. (2022). The Creative Writing Based On Folklore Digitalization. *International Conference of Humanities and Social Science (ICHSS)*, 1(1), 572–577 [in English].
- Hrytsa, S. (2022). Paradoksy suchasnoi kultury (dynamika vzaiemodii kolektyvno-individualnoho ta individualno-kolektyvnoho) [The Paradoxes of Modern Culture (Interaction Dynamics of Collective-Individual and Individual-Collective One)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151> [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2003). *Osnovy lohiky muzychnoi formy (problemy pokhodzhennia muzyky)* [Basics of the Logic of Musical Form (Problems of the Origin of Music)]. Alterpres [in Ukrainian].
- Katsanevaki, A. (2012). Traditional Singing: Field-Research or a Performing Art? Combining Research Methods and Teaching Methods in One Field (An Introductory Note). In *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Proceedings of the International Conference (Vol. 142, Book 8, pp.149–166). Serbian Academy of Sciences and Arts; Institute of Musicology; Department of Fine Arts and Music. <https://cutt.ly/8N2LD8N> [in English].
- Kusmana, S., Wilsa, J. Fitriawati, I., & Muthmainnah, F. (2020). Development of Folklore Teaching Materials Based on Local Wisdom as Character Education. *International Journal of Secondary Education*, 8(3), 103–109. <https://doi.org/10.11648/j.ijsedu.20200803.14> [in English].
- Nurullaev, F. G. (2020). The Role of Folklore in the Raising of Children. *European Journal of Research and Reflection in Educational Sciences*, 8(12), 3, 181–186. <http://www.idpublications.org/wp-content/uploads/2021/01/Full-Paper-THE-ROLE-OF-FOLKLORE-IN-THE-RAISING-OF-CHILDREN.pdf> [in English].
- Pavlenko, I. (2013). Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti) [On Vocal Ensembles of Contemporary Existence (Genre Peculiarities)]. *The Ethnology Notebooks*, 4(112), 722–726. <https://nz.lviv.ua/archiv/2013-4/25.pdf> [in Ukrainian].
- Popova, A., Sinenko, O. Prokopenko, L., Dorofieieva, V. Broiako, N. Danylenko, O., & Vitkalov, S. (2021). Methods of Organization of Information and Communication Technologies in Institutions of Higher

REFERENCES

Babamuradova, L. X. (2022). The Role of Folklore in the Moral and Aesthetic Upbringing of the Individual. *World Bulletin of Management and Law*, 7, 101–103.

- Education. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(4), 140–144. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.4.19> [in English].
- Sharaffutdinov, A., & Yusupov, U. (2022). The opportunities of educating morality for children through samples of folklore. *Eurasian Scientific Herald*, 5, 65–68 [in English].
- Shevchenko, I. L. (2021). Rozvytok vokalno-vykonavskoi maisternosti maibutnikh pedahohiv – muzykantiv pry vyvchenni navchalnoi dystsypliny "Metodyka roboty z folklornymy ansamblamy" [Development of Vocal Performance Skills of Future Teachers – Musicians when Studying the Educational Discipline "Methodology of Working with Folklore Ensembles"]. *Academic Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 195, 140–145. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-140-145> [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English].
- Sinelnikova, V. V., & Sinelnikov, I. H. (2019a). Deiaki pytannia zasvoiennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorstychnomu kolektyvi [Some Issues of Assimilation of the Authentic Tradition of Singing in the Urban Youth Folkloristic Collective]. *Image of the Modern Pedagogue*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/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 in the Scene: Sustainable Trends]. *Innovative Pedagogy*, 14(1), 140–144. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., Ivchenko, T., Pistunova, T., Regesha, N., & Skazhenyk, M. (2022). Enhancing the Performance of Andragogic Education. *Journal of Curriculum and Teaching*, 11(1), 245–254. <https://doi.org/10.5430/jct.v11n1p245> [in English].
- Skazhenyk, M. (2020). *Rannotradytsiini zymovi naspivy prydniprovskykh sil Pereiaslavshchyny: typolohiia ta heohrafiia* [Early Traditional Winter Tunes of the Villages of the Pereiaslav Region Located on the Dnieper: Typology and Geography]. *Problems of Music Ethnology*, 15, 100–133. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219392> [in Ukrainian].
- Skrypnyk, N., Sinelnikova, V., Ovcharenko, S., Shnurenko, T., Ivanish, A., & Pavliuchenko, P. (2022). Public Morality as a Mental, Social and Determinative Phenomenon: Neuroethical Aspects. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 13(3), 195–210. <https://doi.org/10.18662/brain/13.3/362> [in English].
- Sluzinskas, R. (2019). Changeability in Musical Folklore Performing Process: Evolution or Just Variability? *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(1), 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783> [in English].
- Tkach, A. (2022). Hlobalizatsiini protsesy ta yikhniy vplyv na ukrainskyi muzychnyi folklor [Globalisation Processes and their Impact on Ukrainian Musical Folklore]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 46, 145–149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258628> [in Ukrainian].
- Vovk, M. (2019). Aksiokulturnyi potentsial ukrainskoi folklorstyky v konteksti rozvytku osobystosti [Axio-Cultural Potential of Ukrainian Folkloristics in the Context of Personality Development]. In I. Omelchenko (Ed.), *Rozvytok tvorchoho potentsialu maibutnikh fakhivtsiv mystetskykh dystsyplin yak faktor yikh profesiinoi samorealizatsii* [Development of the Creative Potential of Future Specialists in Artistic Disciplines as a Factor in their Professional Self-Realization] (pp. 39–50). Vydavnychiy budynok Melitopolskoi miskoi drukarni. <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2020/03/Kolektyvna-monohrafiia-2019-1.pdf> [in Ukrainian].

MASTERING THE FOLK MUSIC TRADITION IN THE STUDENT FOLKLORE GROUP

Valentyna Sinelnikova^{1*}, Ivan Sinelnikov¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to reveal the basic principles of mastering the folk music tradition in the student folklore group within the framework of studying the educational component under the same name within the curriculum of the educational degree Bachelor of specialists — ethnomusicologists — practitioners, whose main task is to study and assimilate ethnomusicological material for the purpose of its further preservation and stage-performance interpretation. *Research methodology.* The following methods were used in the research

process: source study (processing of scientific research on the methodology of working with student folklore groups); analytical (comprehension of the role and place of the secondary folklore group in the process of preserving and retransmitting the intangible cultural heritage of the Ukrainian people), as well as the method of theoretical generalisation (for summarising the results of the study). Results. The course *Folklore ensemble (methods and practice of working with folklore group)*, being one of the most important in the system of the educational programme *Musical Folklore* at KNUKіM, solves the main tasks of forming the professionalism of ethnomusicologist — researcher and folklorist-practitioner — performer. *The scientific novelty* of the article lies in highlighting the formation peculiarities of the main professional competencies and competencies of higher education graduates — bachelor within the framework of mastering the educational program *Musical Folklore* at Kyiv National University of Culture and Arts.

Keywords: musical folklore; folklore ensemble; folk music tradition; secondary folklore group; methods of work with a folklore group

Інформація про авторів

Валентина Сінельнікова, кандидат історичних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

Іван Сінельніков, Заслужений працівник культури України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: kralycya@ukr.net

Information about the authors

Valentyna Sinelnikova*, PhD in History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

Ivan Sinelnikov, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: kralycya@ukr.net

*Corresponding author



РИСИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ «CONCERTO STRUMENTALE»

Олена Скопцова¹, Наталія Ковмір^{1*}, Олена Семенова¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити домінантні принципи, що притаманні хоровій творчості Володимира Зубицького (на прикладі «Concerto strumentale»). Вказана мета реалізується через виділення рис постмодернізму у творах композитора, визначення особливостей індивідуального стилю митця та дослідження специфіки трактування хорового складу в концертному жанрі. *Методологія дослідження*. Наукові положення статті аргументовані на рівні методів (емпірико-теоретичний, аналіз і синтез, індукція та дедукція, мистецтвознавчий аналіз), які узагальнюють основні стратегії розвитку хорової творчості Володимира Зубицького. Аналіз здійснюється за принципом визначення рис авторського стилю митця на прикладі «Concerto strumentale». *Результати*. Хорова творчість Володимира Зубицького є зразком творчості митця постмодерної епохи. У творах наявне поєднання здобутків сучасного композиторського мислення, джазового мистецтва та українського фольклору. Митець творчо переосмислює спадок минулого та демонструє власне його бачення, що характеризується виходом на мета-рівень. Стильова багатоманітність подається в дещо іронічному ключі, що однак є беззаперченими рисами авторського методу. В. Зубицькому властиве застосування інтонацій, ладів, ритмів, які поєднуються із джазовими акордовими вертикалями, що притаманно народному музикуванню. Хоровий склад трактується композитором як універсальний інструмент, який має високу віртуозність та здатний не лише виконувати суто вокальні партії, а й уподібнюватися оркестру. Композитор використовує широку палітру художніх засобів, які включають спів із закритим ротом, скандування, рецитацію. Нерідко вокальні лінії сягають межі співацького регістру. Кожен художній прийом є доцільним та таким, що допомагає створити цілісний образ завдяки хоровим барвам. *Наукова новизна* полягає у визначенні специфіки хорового мислення Володимира Зубицького, який спирається у своїй творчості на принципи постмодернізму. Стильовий синтез різних музичних феноменів (фольклору, джазу та сучасних композиторських технік) є гармонічно поєднаним та таким, що розкривається завдяки хоровому складу.

Ключові слова: хор; композитор; постмодернізм; фольклор; прийоми

Для цитування

Скопцова, О., Ковмір, Н., & Семенова, О. (2022). Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 88-93. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269584>

ВСТУП

Одним із провідних українських композиторів є Володимир Зубицький. Універсальність митця, широка жанрова палітра, вміння розкрити художній задум за допомогою різних музичних засобів якнайкраще характеризують його індивідуальний авторський стиль. Серед творів

Зубицького важко виокремити певний домінантний виконавський склад або жанр. Художня обдарованість митця реалізується й у масштабних вокально-інструментальних і камерних інструментальних опусах. Водночас доцільно простежити специфіку оперування Зубицьким хоровим виконавським складом та особливостями його трактування в межах конкретного твору, адже

опуси митця входять до репертуару провідних хорових колективів.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Творчість Володимира Зубицького неодноразово потрапляла в поле наукового інтересу різних авторів. У публікації Т. Невінчаної та І. Сікорської (2008) наводяться систематизовані відомості щодо специфіки творчого спрямування Зубицького, які мають узагальнювальний та енциклопедичний характер. Результати спілкування з митцем викладені у роботах Ю. Бенті (2011) та А. Луніної (2011), в яких превалює намагання виділити основні стратегії композиторського спрямування Зубицького. Розвідки, пов'язані з дослідженням специфіки баянної творчості митця, здійснені М. Гейченко (2012). Стаття М. Алексієвець та М. Юрій (2016) спрямована на виділення головних проявів постмодернізму в українському культурному та мистецькому просторі. Специфіка та роль культурних кодів у сучасній музичній творчості виокремлюються в роботі О. Афоніної (2022). Виділення певних рис хорового мистецтва В. Зубицького наявне у праці Н. Якобенчука (2021), що здійснюється на прикладі творів «Гори мої» та Народної симфонії єднання «Україна».

Мета статті — визначити домінантні принципи, що притаманні хоровій творчості Володимира Зубицького (на прикладі «Concerto strumentale»). Дана мета реалізується через виділення рис постмодернізму у творах композитора, визначення особливостей індивідуального стилю митця та дослідження специфіки трактування хорового складу у концертному жанрі.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Творчість Володимира Зубицького нараховує твори, що належать до різних жанрів. Зокрема, митець, який за першим фахом був виконавцем-баяністом, чимало творів написав для цього інструмента. Проте згодом у творчому доробку митця виникли зразки опусів, виконавський склад яких розрахований на симфонічний оркестр та хор. Серед таких творів можна відзначити реквієм, симфонії, кантати-симфонії. Зубицький нерідко звертається до «класичних» жанрів, але прагне розширювати межі традицій. Внаслідок цього можливе існування творів, що синтезують ознаки різних жанрів.

Хор є учасником багатьох творів Зубицького — опер, вокально-інструментальних творів різних жанрів. Серед них можна згадати кантати «Любіть Україну» на слова В. Сосюри (1975),

«Мир» на слова В. Гуртовенко (1976), написані у ранній період творчості. Також хоровий склад наявний у мініатюрному реквіємі для сопрано, хору, органа, струнних та ударних інструментів «Сім сльозин» на слова Б. Олійника (1985), кантати-симфонії «Чумацькі пісні» на народні тексти (1982) та симфонії-реквіємі для солістів, двох мішаних хорів та оркестру «The ocean of fates» («Океан доль») на слова Ш. Бодлера (1985).

Композитор надає перевагу не суто хоровому звучанню, а поєднанню з оркестровим. Подібне синтетичне поєднання дозволяє створити потужне звучання, в якому інструментальне та вокально-хорове начало гармонічно поєднані. Непоодинокими є випадки, коли творець використовує хор як учасника загального звучання, не диференціюючи його з-поміж інструментів. А. Луніна (2011), розмірковуючи щодо специфіки творчості митця, зазначає, що йому притаманне прагнення поєднати різні стилі, напрями, манери, до того ж це не справляє враження строкатості. «Він не занижує планку власної манери музичного висловлення, завдяки чому досягає гармонійного балансу високого і низького, академічного і масового, традиційного і сучасного. Тож код успішності Зубицького — у стильовому симбіозі» (с. 54).

Розглянемо специфіку хорового мислення Зубицького на прикладі твору «Concerto strumentale» («Інструментальний концерт») для мішаного хору, перкусії та фортепіано. У самій назві твору вже міститься суто постмодерний іронічний підтекст. Іронія, як і поєднання різних стилів, є найбільш яскравими рисами постмодернізму. «Як музичний стиль, постмодерн включає характерні риси мистецького постмодерну: він характеризується полістилістикою, самовідносністю та іронічністю, стертям кордонів між “високим мистецтвом” та кітчем» (Алексієвець & Юрій, 2016, с. 213). Це інструментальний концерт, в якому головна роль відводиться не оркестру, а хору. Таким чином відбувається певна підміна очікувань. Водночас стає зрозумілим, що для митця важливо досягнути «інструментальності» звучання від вокально-хорового складу. Сутність постмодерного художнього мислення полягає в прагненні переосмислити спадок минулого, вільно поєднуючи здобутки різних епох. Дослідники вказують на те, що відбувається новий синтез, який постає як «композиція із включенням різних тенденцій, що йдуть від контрасту, зіставлення або зіткнення стилів» (Афоніна, 2022, с. 115).

У творі В. Зубицького можна простежити наявність низки рис традиційного концертного жанру. Зокрема, наявна контрастність розділів, що була притаманна вже першим класичним кон-

церам. Водночас, замість тричастинної структури, яка усталилась у творчості композиторів XVIII століття, та стала «традиційною» для митців наступних століть, концерт Зубицького є циклічним твором, що складається з п'яти частин. Композитор відходить від принципу «концертування», тобто змагання солістів та решти музикантів. Скоріше наявне протиставлення окремих хорових груп, що притаманне творам докласичного періоду та окремих зразків композиторського мислення XX–XXI століть, коли митці пишуть ріпієно концерти. В прочитанні сучасних авторів ріпієно концерти стає п'єсою, в якій весь виконавський склад демонструє ознаки віртуозності — від солістів до хорових груп чи всього хору. Тобто наявне розуміння специфіки концерту в його найбільш широкому визначенні, де наявна віртуозність виконавців та яскравість тематизму, на що звертає увагу Б. Сюта (2008): «Твір для багатьох виконавців, де меншу частину інструментів чи голосів (або один інструмент) протиставлено більшій їх частині чи всьому оркестру. Партія соліста (чи солістів) вирізняється тематичною рельєфністю музичного матеріалу, барвами звучання, фактурними прийомами, максимальним використанням можливостей інструментів чи голосів» (с. 534).

Володимир Зубицький відтворює у «Concerto strumentale» певні риси інструментального концертного жанру. Також наявний процес використання традицій вітчизняного хорового концерту а *cappella*, що сформувався завдяки творчості Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя. Митець прагне наділити голоси інструментальною віртуозністю та поєднати її з суто вокальними тембральними характеристиками та виразними засобами. Подібна здатність виходити на мета-рівень осмислення здобутків минулого властива саме сучасним митцям, що вже не обмежені встановленими колись нормами класичних жанрів та форм. Мета-рівень дозволяє вийти на новий етап осмислення буття, що позбавлений жорстких меж системи.

У побудові концерту можна віднайти контрастний принцип. Розділи чітко диференційовані, проте можна простежити намагання поєднати частини в єдиний циклічний твір за допомогою жанрових та інтонаційних чинників. Від початку першої частини хор співає без використання вербального тексту, застосовуються окремі склади. В першій частині, що йде у помірному темпі, наявні жанрові витоки танцю. Вказарна алюзія виникає завдяки використанню синкопованого ритму. Основна тема містить рух вгору по нотах зменшеного септакорду. Дисонантність та напруженість звучання в поєднанні з майже незмінним остинатним рухом створюють стихію невпинної моторики.

Після проведення першої теми настає більш спокійний матеріал, у якому сповільнюється темп, згладжується синкопований ритм. Він виконує роль побічної партії, яка контрастує стосовно першопочаткового матеріалу. Водночас обом темам притаманна спільна логіка розгортання музичного матеріалу, яка базується на поєднанні двох принципів. З одного боку, наявне превалювання логіки розвитку музичного матеріалу в горизонтальній площині, коли застосовується імітаційність у проведенні окремих ліній різних хорових груп. З іншого боку, в процесі нашарування поліфонічних ліній утворюється яскрава гармонічна вертикаль. За сонорикою звучання митець прагне звертатись до джазової гармонії. Доволі активним є застосування септакордів, нонакордів, акордів квартової структури. До того ж більша увага приділяється їх соноричі, а не функціональності.

Цікавим є те, що Зубицький трактує хорові голоси як універсальні інструменти. Якщо в сопрано у надвисокому регістрі може йти матеріал суто фонового характеру, де головним є досягнення окремих «пиків», то в середніх регістрах у альтів, тенорів може йти рухлива фігурація. А в басів проходить, відповідно, басова лінія та іноді мелодичний матеріал. Майстер яскраво використовує принцип передач хоровими групами одного мотиву — від наднизького регістру, в якому співають басы, до найвищого, що охоплюють сопрано, через тенорів та альтів. Блискуче використання вказаного прийому хорових передач є аналогічним до того, що нерідко застосовується у оркестрових партитурах. Таким чином автор ще більше підкреслює «інструментальність» концерту.

В другій частині твору йде більш рухливий музичний матеріал. У хорових партіях починає виникати не лише спів із використанням проспівування певних складів, а й зі зв'язним вербальним текстом — «За нашим столідом видно чуже село». У цій частині відбувається своєрідне оброблення народної пісні, яке поєднується з авторським музичним матеріалом. В цьому розділі використовується, як і в першій частині концерту, тричастинна форма. Це надає співдормірності та завершеності частинам. Якщо дослідити жанрові витоки вказаного розділу, то наявні не лише пісенні, а й танцювальні елементи. Створюється алюзія на українські народні фольклорні дійства, коли спочатку йде пісня, а за нею — танець. Зокрема застосовуються коломийкові ритми, які дозволяють відтворити народні святкувальні традиції західного регіону України. Композитор використовує переключки та імітації жіночої та чоловічої хорових груп. Окрім цього, яскравою є лінія ударних інструментів. Спочатку вона виконує роль ритміч-

ної підтримки хору, проте наприкінці частини партія ударних інструментів виконує соло з ефектом квазі-імпровізації. Це допомагає створити яскраву кульмінацію в цьому розділі та нагадує розробку музичного матеріалу, яка притаманна джазовим творам, що побудовані на основі однієї теми та імпровізації на неї. В цій частині можна відзначити використання у хорових партіях типових вигуків, які супроводжують народні дієства. Подібна нефольклорна риса якнайкраще віддзеркалює спрямованість мистецтва на інтегрування здобутків минулого в сьогоденні, адже «... твори сучасного мистецтва відбивають певні закономірності, які характерні для всіх періодів розвитку культури» (Афоніна, 2022, с. 112).

Наступна частина концерту розпочинається з рецитації тексту, який проголошується низьким чоловічим голосом (басом). Хлопець хоче привернути до себе увагу дівчини, причарувати її. Вказаний розділ нагадує певні ритуальні піснеспіви, в яких наявне протиставлення соліста та хору. Діалогічність побудови, що існує у цьому розділі, дозволяє провести аналогії відразу з декількома шарами фольклору. Насамперед, це прадавні закликання, шаманські практики, що були притаманними язичницьким культурам, зокрема й слов'янської. Також можна вказати на алюзію на жанр спірічуелу. Як уже зазначалось, митець вільно використовує джазові елементи у своєму творі (блюзовий лад, гармонію та тип розвитку музичного матеріалу), тому й звернення до спірічуелу є не випадковим. У розділі наявний активний розвиток, який досягається завдяки тембрового контрасту (виконується різними хоровими групами) ритмічного та мелодійного. Фортепіано в цьому розділі виконує суто ударну функцію, подекуди підкреслюючи основні смислові вузли.

Голосоведіння та напрям руху вокальних ліній також чітко диференційовані в жіночій та чоловічій груп хору. Наприкінці твору наявне фугато, яке вражає технічною майстерністю та виразністю музичного матеріалу, на якому воно побудоване. Фугато йде у швидкому темпі, рух вокальних голосів підтримується ударними, що створює потужний та стрімкий розвиток. Твір закінчується яскравою кульмінацією, в якій охоплюється високий регістр у всіх хорових групах. В акордових вертикалях наявні не лише септакорди та нонакорди у паралельному русі, а й також кластери. Тобто, автор вільно оперує досягненнями й сучасної академічної музичної практики, й джазу. На новій естетиці творчості В. Зубицького акцентує увагу Гейченко, зазначаючи, що вона «... відкриває перед сучасним виконавцем нові грані мистецького мислення, розвитку власного арсеналу теоретичних знань

в нарощуванні потенціалу практичних навичок, розширює коло образнохудожніх уявлень» (Гейченко, 2012, с. 130).

Музичній мові В. Зубицького притаманне звернення до фольклору. Проте здебільшого йде не цитування народнопісенного та танцювального матеріалу, а використання характерних мотивів, інтонацій, ладів, ритмічних формул. Подібна риса підкреслює нефольклорні риси в творчості митця. Він творчо переосмислює народні інтонації та сміливо поєднує їх із сучасними музичними стилями — джазом, академічною музичною практикою тощо.

Серед прийомів, до яких звертається композитор, можна відзначити специфічні засоби інтонування, які включають не лише вокалізацію, а й скандування, рецитацію, використання співу без слів тощо. За допомогою цих засобів «автор розширює звучання хору, який використовується як у звичному вокальному амплуа, так і набуває інструментальних рис» (Якобенчук, 2021, с. 96). Отже, «... звучність інструментів стає більшою, розширюючи функції та виразні можливості» (Якобенчук, 2021, с. 96). Водночас усі ці способи звуковидобування використовуються задля підкреслення значення тексту, досягнення потрібного художнього образу. Митець, знаючи технічні можливості людського голосу, використовує його у повній мірі. Варто зауважити, що акцент зроблено не лише на індивідуальні якості окремого виконавця, а хору — як живого організму, чий можливості є фактично нічим не обмеженими. Для Володимира Зубицького як творця вкрай важливим є втілення духу нашого часу, в якому переплетені народна традиція, естрадне мистецтво. Його музичний світ сповнений життям та яскравими барвами, в якому поєднуються найбільш, здавалося б, суперечливі елементи. «Як творча особистість, котра живе й формується контекстним середовищем, Зубицький є медіумом і транслятором сучасної йому культури. Тож у феномені популярності митця немає нічого загадкового. Він — яскравий представник синтетично еkleктичної арт-культури зі знаком post» (Луїна, 2011, с. 57).

ВИСНОВКИ

Хорова творчість Володимира Зубицького є зразком творчості митця постмодерної епохи. У творах наявне поєднання здобутків сучасного композиторського мислення, джазового мистецтва та українського фольклору. Митець творчо переосмислює спадок минулого та демонструє власне його бачення, що характеризується виходом на мета-рівень. Стильова багатоманітність подаєть-

ся в дещо іронічному ключі, що однак є безпечними рисами авторського методу. Зубицькому властиве застосування інтонацій, ладів, ритмів, що притаманні народному музикуванню, які поєднуються із джазовими акордовими вертикалями. Хоровий склад трактується композитором як універсальний інструмент, який має високу віртуозність та здатний не лише виконувати суто вокальні партії, а й уподібнюватись оркестру. В. Зубицький використовує широку палітру художніх засобів, які включають спів із закритим ротом, скандування, рецитацію. Нерідко вокальні лінії сягають межі співацького регістру. Кожен художній прийом є доцільним та таким, що допомагає створити цілісний образ завдяки хоровим барвам.

Наукова новизна полягає у визначенні специфіки хорового мислення Володимира Зубицького, який спирається у своїй творчості на принципи постмодернізму. Стильовий синтез різних музичних феноменів (фольклору, джазу та сучасних композиторських технік) є гармонічно поєднаним та таким, що розкривається завдяки хоровому складу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Алексієвєць, М., & Юрій, М. (2016). Постмодернізм і українська культура. *Україна–Європа–Світ. Серія: Історія, міжнародні відносини*, 18, 210–214.
- Афоніна, О. С. (2022). Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 111–116.
- Бентя, Ю. (2011, 15 липня). Три іпостасі Володимира Зубицького. Відомий митець про баян, конкуренцію і політику. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tri-ipostasi-volodimira-zubickogo>
- Гейченко, М. (2012). Народна тематика в баянній творчості видатного композитора, виконавця і педагога Володимира Зубицького. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, 112, 123–130.
- Луніна, А. (2011). Формула успіху Володимира Зубицького: грані елітарного й попсового. *Музика*, 4-6, 52–57.
- Невінчана, Т., & Сікорська, І. (2008). Зубицький Володимир Данилович. В Г. Скрипник, А. Калениченко & І. Сікорська (ред.), *Українська музична енциклопедія* (Т. 2, с. 172–173). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
- Сюта, Б. (2008). Концерт. В Г. Скрипник, А. Калениченко & І. Сікорська (ред.), *Українська музична енциклопедія* (Т. 2, с. 535–537). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
- Якобенчук, Н. О. (2021, 24–25 березня). Хорове мистецтво В. Зубицького. В *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*, тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції (Ч. 2, с. 94–96). Видавничий центр КНУКіМ.

REFERENCES

- Afonina, O. S. (2022). Kody kultury u suchasni muzychnii tvorchoosti [Codes of culture in modern musical creative work]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 111–116 [in Ukrainian].
- Aleksiievets, M., & Yurii, M. (2016). Postmodernizm i ukrainska kultura [Postmodernism and Ukrainian culture]. *Ukraine–Europe–World. Series: History, International Relations*, 18, 210–214 [in Ukrainian].
- Bentia, Yu. (2011, July 15). Try ipostasi Volodymyra Zubytskoho. Vidomyi mytets pro bаяn, konkurentsiiu i polityku [Three hypostases of Volodymyr Zubytskyi. A famous artist about accordion, competition and politics]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tri-ipostasi-volodimira-zubickogo> [in Ukrainian].
- Heichenko, M. (2012). Narodna tematyka v baianni tvorchoosti vydatnoho kompozytora, vykonavtsia i pedahoha Volodymyra Zubytskoho [Folk themes in the accordion work of the outstanding composer, performer and teacher Volodymyr Zubytskyi]. *Academic notes Volodymyr Iynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University. Series: Pedagogical Sciences*, 112, 123–130 [in Ukrainian].
- Lunina, A. (2011). Formula uspikhu Volodymyra Zubytskoho: hrani elitarnoho u popsovoho [Volodymyr Zubytskyi's formula for success: the edges of elitist and pop]. *Muzyka*, 4-6, 52–57 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T., & Sikorska, I. (2008). Zubytskyi Volodymyr Danylovych. In H. Skrypnyk, A. Kalenychenko & I. Sikorska (Eds.), *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Musical Encyclopedia] (Vol. 2, pp. 172–173). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2008). Kontsert [Concert]. In H. Skrypnyk, A. Kalenychenko & I. Sikorska (Eds.), *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Musical Encyclopedia] (Vol. 2, pp. 535–537). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Yakobenchuk, N. O. (2021, March 24–25). Khorove mystetstvo V. Zubytskoho [Choral art of V. Zubytskyi]. In *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo* [Ukraine in the world globalisation processes: culture, economy, society], Abstracts of Papers of the III International Scientific and Practical Conference (Pt. 2, pp. 94–96). KNUKIM Publishing Centre [in Ukrainian].

FEATURES OF VOLODYMYR ZUBYTSKYI'S CHORAL WORK ON THE EXAMPLE OF "CONCERTO STRUMENTALE"

Olena Skoptsova¹, Nataliia Kovmir^{1*}, Olena Semenova¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to determine the dominant principles inherent in the choral works of Volodymyr Zubytskyi (using the example of "Concerto strumentale"). This goal is realised by highlighting the features of postmodernism in the composer's works, determining the characteristics of the artist's individual style, and studying the features of the interpretation of the choral composition in the concert genre. *Methods.* The scientific provisions of the article are reasoned at the level of methods (empirical and theoretical, analysis and synthesis, induction and deduction, and art studies analysis), which summarise the main strategies for the development of Volodymyr Zubytskyi's choral work. The analysis is carried out on the principle of determining the features of the author's style of the artist using the example of "Concerto strumentale". *Results.* The choral work of Volodymyr Zubytskyi is an example of the artist's work of the postmodern era. The works contain a combination of achievements of modern compositional thinking, jazz art, and Ukrainian folklore. The artist creatively reinterprets the legacy of the past and demonstrates his own vision, characterised by reaching the meta-level. The stylistic diversity is presented in a somewhat ironic way, which, however, are indisputable features of the author's method. Zubytskyi's work is characterized by the use of intonations, modes, and rhythms that are combined with jazz chord verticals, which is inherent in folk music. The composer interprets the choir as a universal instrument that has high virtuosity and is able not only to perform purely vocal parts but also to become similar to the orchestra. Zubytskyi uses a wide range of artistic means, which include closed-mouth singing, chanting, and recitation. Often, vocal lines reach the limit of the singing register. Each artistic technique is appropriate and helps to create a complete image thanks to choral colours. *The scientific novelty of the article* consists in determining the special features of choral thinking of Volodymyr Zubytskyi, who relies in his work on the principles of postmodernism. The stylistic synthesis of various musical phenomena (folklore, jazz, and modern compositional techniques) is harmoniously combined and is revealed thanks to the choir.

Keywords: choir; composer; postmodernism; folklore; techniques

Інформація про авторів

Олена Скопцова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6478-0865, e-mail: skopcovaolena@gmail.com

Наталія Ковмір, асистент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-5290-2629, e-mail: tesknukim@ukr.net

Олена Семенова, концертмейстер, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-8616-7324, e-mail: olena_20_09@ukr.net

Information about the authors

Olena Skoptsova, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6478-0865, e-mail: skopcovaolena@gmail.com

Nataliia Kovmir*, Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-5290-2629, e-mail: tesknukim@ukr.net

Olena Semenova, Concertmaster, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8616-7324, e-mail: olena_20_09@ukr.net

*Corresponding author



ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ МАЦІЯКИ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ БАНДУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Оляна-Квітослава Созанська

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

Анотація

Мета статті — проаналізувати становлення оригінального композиторського стилю українського бандуриста, композитора Анатолія Маціяки та систематизувати його творчу спадщину. *Методологія дослідження*. У процесі дослідження для розкриття представленої проблематики використали такі методи: біографічний та хронологічний (вивчення життєвого й творчого шляху); історичний (визначення ролі соціокультурних обставин доби у становленні та формуванні особистості митця); аналітичний та структурно-логічний (осмислення специфіки напрямів діяльності). *Результати*. Творчість Анатолія Маціяки своєю своєрідністю, професіоналізмом та невпинним зверненням до народного інструмента — бандури — яскраво репрезентує національну самобутність української музики кінця минулого століття. Саме його значний внесок в оригінальний бандурний репертуар ставить композитора на один щабель із тими творцями українського мистецтва, які перед усім працювали над збереженням національної ідентичності музичної культури України. Завдяки відкриттю досі невідомих сторінок творчості митця можна з певністю стверджувати, що Анатолій Маціяка — професіонал, чий музичний спадок, безсумнівно, заслуговує того, аби згадуватися на рівні з творчістю професійних композиторів. *Наукова новизна*. На сьогодні вперше ґрунтовно розглянуто життєвий шлях та творчість Анатолія Маціяки, здійснено аналіз основних віх його творчої спадщини й стилю та складено найповніший перелік творів композитора.

Ключові слова: Анатолій Маціяка; бандура; український композитор; Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди; перший концерт для бандури з оркестром

Для цитування

Созанська, О.-К. (2022). Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 94-101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269593>

ВСТУП

Становлення бандури як повноцінного академічного інструмента інспірує діяльність композиторів, виконавців, педагогів, дослідників, які сприяють подальшому розвитку професійного бандурного мистецтва та формуванню концертного й дидактичного репертуару бандуриста. Саме ХХ століття ознаменоване новим етапом розвит-

ку бандурного мистецтва та появою багатьох визначних постатей у фольклорно-академічному виконавстві й творчості. Неймовірно, але століття, в якому були фізично знищені численні носії автентичної кобзарської традиції та видатні особистості, пов'язані з давнім українським інструментом (йдеться про розстріляний з'їзд кобзарів і Гната Хоткевича¹), позначене появою перших дослідницьких наукових праць із історії бандури,

¹ Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) — український письменник, історик, бандурист, композитор, мистецтвознавець, етнограф, педагог, театральний і громадсько-політичний діяч.

підручників гри на цьому інструменті, навчальних посібників, репертуарних збірників тощо. Однак, окрім найвидатніших та найчастіше досліджуваних постатей, існують ті, чиї імена лише зрідка трапляються в професійній мистецькій літературі, а праці всього їхнього життя залишаються невідомими. До таких, передчасно забутих та ще, практично, не відкритих загалу талановитих митців зовсім недавнього етапу розвитку бандурного мистецтва належить Анатолій Дмитрович Маціяка.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Донедавна постать бандуриста та композитора Анатолія Маціяки залишалася повноцінно не відкритою загалу. Були здійснені окремі дослідження його біографії та творчості в процесі підготовки до видання збірок творів композитора для бандури «Акварелі» Л. Мандзюк (2008) та «Дитячий альбом» О. Созанським (2017). Також ім'я митця побіжно згадується у праці Л. Яценка (1970) про Національну заслужену капелу бандуристів України імені Г. Майбороди та в енциклопедичному довіднику українських кобзарів і бандуристів, укладеному Б. Жеплинським та Д. Ковальчуком (2011). Це дослідження є першою ґрунтовною працею, яка охоплює весь життєвий та творчий шлях А. Маціяки.

Мета статті — проаналізувати становлення оригінального композиторського стилю українського бандуриста, композитора Анатолія Маціяки та систематизувати основні напрями його творчої спадщини.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ



Рис. 1. Фото з особистого архіву А. Маціяки. Автор і рік фото не відомі.

«...Залишив я лиш твори задля вас, зі скромним ім'ям — Маціяка.»
А. Маціяка

Анатолій Маціяка — бандурист, чий композиторський спадок захоплює своєю багатогранністю (Рис. 1). Природно, що саме бандура є тією золотою ниткою, що пронизує всю творчість Маціяки, яка, проте, виходить далеко за межі лише одного інструмента.

У музичній спадщині композитора, окрім творів для банду-

ри, є також композиції для симфонічного оркестру, хору, ансамблів малих форм, різних солюючих інструментів та голосу в супроводі фортепіано. Його твори впізнавані, натхненні, надзвичайно проникливі та емоційні. Усі вони написані на високому професійному рівні, попри те, що спеціальної композиторської освіти митець не мав.

Бандурист, композитор, диригент та педагог Анатолій Дмитрович Маціяка народився 5 січня 1934 р. (за паспортом, а насправді — 5 травня 1932 р.) на станції Григорівка Дмитрівського (тепер частина Бахмацького) району Чернігівської області в сім'ї залізничника (Мандзюк, 2008). Зростав ще з трьома братами: старші — Борис і Олекса та молодший — Леонід. «Хоч у сім'ї професійних музикантів не було, батько та брати вміли грати на інструментах, що були вдома: домра, гітара, скрипка. Бандура теж була, але на ній ніхто не грав...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Уже після війни сім'я переїхала до міста Бахмач. Згадуючи про свій перший досвід гри на бандурі, Анатолій Маціяка розповідав про те, як додому на батькове запрошення завітав бандурист, який настроїв їхню бандуру, показав юнакові, як грати та навчив пісні «Ой, за гаєм, гаєм»: «Через місяць цей чоловік приїхав знову, а я вже підібрав усі пісні, що він грав...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017).

З 1948 р. навчався у Київському державному музичному училищі імені Р.М. Глієра² за двома спеціальностями: хорове диригування — клас Г. Й. Ткаченко та бандура — клас В. А. Кабачка³ (музико-теоретичних дисциплін навчався у П.І. Майбороди). «Поїхали ми з татом до Києва, проходили повз музичне училище, а там якраз вступні екзамени були. Ми зайшли подивитися, дізнатися що і як, а мене раптом покликали наступним здавати. Бандури ми з собою, звісно, не мали, тому я не міг показати, що вмію трохи грати. Мене прослухали й зарахували на хорове диригування. А потім взяв собі ще другу спеціальність — бандуру» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017).

Про те, як почав писати твори, композитор розповідав в інтерв'ю: «Усе почалося ще з училища, адже там треба було писати оркестровки та аранжування» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Ймовірно, не останнім стимулом до перших спроб пера були природна цікавість та спостереження за тим, як поміж занять в училищі відомий український композитор Платон Майборода постійно щось на ходу записував на нотному папері: «Це мене здивувало. Майборода писав,

² Тепер Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра.

³ Володимир Андрійович Кабачок (1892–1958) — видатний Український бандурист, співак, диригент та педагог.

і я собі пісеньки пробував писати» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017).

Після закінчення училища Анатолій Дмитрович одразу ж вступив до Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського⁴ знову ж за двома напрямками: диригентсько-хоровий — клас М. А. Прокопенка та оркестровий — клас В. А. Кабачка, а згодом — А. М. Бобирия. Ще коли був студентом, з 1955 по 1959 роки, на прохання свого викладача Володимира Кабачка навчав гри на бандурі в музичному училищі імені Р. М. Глієра. Окрім цього, з 1951 по 1959 рр. здобував практику, працюючи диригентом самодіяльної капели бандуристів при Київському медичному інституті імені акад. Богомольця, створив за цей час чимало інструментувань для колективу. Провчившись у консерваторії п'ять років, Анатолій Маціяка однак так і не одержав диплом про завершення навчання (1957 р.), адже не склав випускних іспитів: «Була тоді декада у Москві. Мене і ще двох хлопців взяли в оркестр хору Верьовки, і ми мали їхати з ними на концерти. Завідувач кафедри сказав, що державний можна здати наступного року. Проте, через рік мене запізно допустили до оркестру, ще й мав конфлікт із керівником, от і не склав іспиту... Думав довчитися у Ленінграді, навіть їздив туди на консультацію. Але не склалося...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017)

Зі спогадів колеги А. Маціяки Володимира Войта⁵ з'ясувалося, що згодом видатний композитор та колега-викладач у кобзарській студії при Київській капелі бандуристів Віталій Кирейко настійливо пропонував допомогти із завершенням консерваторії, однак Анатолій Дмитрович через свою принциповість та скромність так і не пристав на це (2017а, Созанська).

Надалі свою професійну діяльність Анатолій Дмитрович Маціяка продовжив як диригент, концертмейстер та керівник оркестру Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди (Жеплинський & Ковальчук, 2011; Яценко, 1970). «Треба було замінити товариша, що раптово виїхав за кордон — задиригувати оркестром капели на гастролях. Я не відмовив... все пройшло вдало, після чого Мінківський⁶ сказав, що, повернувшись, оформить документи й візьме мене на роботу...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Чимало тогочасних учасників ко-

лективу з пошаною відгукуються про Анатолія Дмитровича, пригадуючи його тактовність, організованість та стриманість, що особливо відчувалися тоді, коли митець ставав за пульт диригента. У 1962 р. при капелі було відкрито студію для підготовки майбутніх учасників капели, де Маціяка викладав гру на бандурі аж до 1989 р. Спершу у студії навчали лише хлопців, а згодом — і дівчат. Саме там Анатолій Дмитрович познайомився зі своєю майбутньою дружиною Оленою Курнас (1947 р.н.). Згодом у них народилося двоє синів: Юрій та Сергій, однак сімейне щастя тривало не довго — у ще досить молодому віці жінці діагностували рак.

Надалі стає ще важче: смерть дружини, втрата роботи, дуже важке матеріальне становище. Урешті, усе це призвело до рішення Анатолія Маціяки повністю ізолюватися, обірвати будь-які зв'язки з мистецьким світом та практично припинити писати музику. Достоту відомо лише це: «Я вже більше 25-ти років нічим не займаюся. Сам собі так вирішив...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017).

Останні роки свого життя (аж до смерті композитора 10 квітня 2019 р. у віці 86 років) Анатолій Дмитрович мешкав у Києві разом зі своїм старшим сином Юрієм.

Аналізуючи композиторську творчість Анатолія Маціяки, можна визнати, що основним її стимулом був типовий для української ментальності кордоцентризм: «...я писав як серце каже, виливав емоції...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Виразним свідченням цьому є історія написання першого авторського твору: «Першим я написав «Експромт». Тоді, коли мене звільнили з училища, я пішов додому і взяв бандуру до рук... За три дні я закінчив» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Коли ж композитора розпитували щодо написання котрогось із творів, Анатолій Дмитрович відповідав: «...знав, що інші композитори мають цикли для дітей, сонати, романси для голосу й фортепіано, то чому я не можу мати?...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Те саме і з написанням концерту для бандури з оркестром: «Я бачив такі твори у репертуарі для інших інструментів, то й вирішив, що для бандури теж має бути написаний такий твір... Про те, чи вже існують певні зразки цього жанру для бандури,

⁴ Тепер Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

⁵ Володимир Ілліч Войт (1942) — бандурист-співак, автор численних нотних видань для бандури, Заслужений артист України, соліст Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди, майстер бандур.

⁶ Олександр Захарович Мінківський (1900–1979) — український хоровий диригент, педагог, Народний артист СРСР, художній керівник і головний диригент Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди (1946–1974 рр.).

я не знав...» (А. Маціяка, Особисте спілкування, 2017). Уже після смерті композитора, проводячи аналіз його рукописів, з'ясувалося, що його Концерт написаний у 1974 році (Рис. 2), і це на одинадцять років випереджає досі офіційно визнану дату написання першого концерту для бандури з оркестром Миколою Дремлюгою у 1985 році.



Рис. 2. Сторінки рукопису клавiру Концерту для бандури з оркестром із вказаним роком написання та підписом А. Маціяки. Джерело: з особистого архіву А. Маціяки. Скан О.-К. Созанська.

Зважаючи на те, що Анатолій Маціяка не мав спеціальної композиторської освіти, то неможливо остаточно встановити, що чи хто був тим основним фактором впливу та зразком для наслідування в процесі формування авторського стилю. Втім, дослідивши природу музичної мови та стилістики його творів, можливо простежити деякі закономірності. Анатолія Дмитровича можна сміливо віднести до продовжувачів лінії постромантизму в українському музичному мистецтві. Це підтверджується характерним для цього стилю зверненням до жанру мініатюри, яка превалює у творчості композитора. Сам же митець згадував свої ранні захоплення творчістю Костянтина Данькевича, Бориса Лятошинського, Петра

Чайковського та Сергія Рахманінова. Поодинокі особливості музичної мови цих видатних композиторів можна знайти у творчості А. Маціяки, до прикладу: глибинна емоційність, насичена фактура, що охоплює весь діапазон інструмента, тематична конфліктність, часте використання несподіваних гармонічних зворотів, важливість ритмічних побудов у динамізації музичної тканини та виявленні вольового начала (особлива любов до пунктиру). Більшість творів композитора мають цікаву колористичну гармонію та вельми диференційовану фактуру. А втім, саме мелодія, чуттєва і виразна, має провідну роль у кожному з творів митця, що ще раз підтверджує спостереження про кордоцентричну сутність його художнього мислення. І справді, притаманний українській пісенності мелодизм є характерною ознакою чи не усіх інструментальних творів Анатолія Маціяки. Кожен з них має виразну мелодію, яка деколи виведена у окрему мелодичну лінію, деколи вплетена у гармонічні структури, однак завжди помітна та легко запам'ятовується. Фольклоризм, що також трапляється в музичній мові митця як «музичний напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до фольклору, його елементів з метою їхньої гармонізації або переінтоновування» (Калениченко, 2009, с. 107), у творчості Анатолія Дмитровича зводиться до характерного його сприйняття в дусі романтичної традиції. У жодному зі своїх творів композитор не наводить цитат з фольклору, а лише використовує характерні ходи, настрої, лади чи мелодизми.

Зрозуміло, що Анатолій Дмитрович не зміг оминати впливу творчості тих українських композиторів, представників течії постромантизму, які творили оригінальну бандурну нототеку в той самий час (М. Дремлюга, А. Коломієць, К. Мясков, І. Шамо, В. Кирейко та ін.). Однак, на відміну від них, Анатолій Маціяка був бандуристом, тому, відповідно, писав свої бандурні композиції власне на цьому інструменті. Композитор, який пише музику для того чи іншого інструмента, просто повинен знатися на його специфічних виразових та технічно-віртуозних можливостях. І бандурна творчість А. Маціяки чи не найяскравішим чином це доводить (Відгук О. Герасименко, особисте спілкування, 2019). Яким би фактурно складним не був той чи інший його твір, автор настільки вдало й технічно зручно пише, що, в результаті створює певного роду музичну ілюзію: слухач захоплюється легкістю, з якою виконавець грає, здавалося б, надскладні пасажі, а бандурист тим часом без особливих труднощів виконує ці фрагменти. З іншого боку, твори Анатолія Маціяки дають можливість виконавцеві досягти достатньої професійної

вартісності, технічної досконалості, уміння музично мислити, правильно інтерпретувати авторський задум. Навіть ті виконавські труднощі, з якими виконавці стикаються у наймасштабніших полотнах композитора, що вимагають у бандуриста гри «на межі можливостей», лише допомагають відкрити неймовірні можливості бандури, її темброву багатогранність та збагатити виконавця величезним арсеналом технічних умінь.

Як уже згадувалося вище, досліджуючи творчу спадщину Анатолія Маціяки, бачимо, що композитор тяжів до жанру мініатюри. Саме інструментальні, написані переважно для бандури (за винятком невеликого ряду мініатюр для фортепіано та скрипки), вокальні та хорові твори цього жанру превалюють у творчості Анатолія Дмитровича. Нечисленними зверненнями до більш масштабних композицій є Симфонія №1 f-moll (1965 р.; незакінчена: 1 ч. та нариси 2 ч.), «Поема» («Ой не п'ються пива меди...») на слова Т. Шевченка для мішаного хору (1953 р.), Соната a-moll для бандури solo у 4-ох частинах (1983 р.) та Концерт для бандури з симфонічним оркестром у 2-ох частинах (1974 р. — клавір; у 2015 р. львівський музикознавець та композитор Роман Стельмашук написав оркестрування, і Концерт, як і було в первинному задумі — бандура в супроводі симфонічного оркестру, прозвучав 25 березня 2016 р. у виконанні заслуженого артиста України Олега Созанського в концертному залі імені М.І. Глінки Запорізької обласної філармонії).

У своїй бандурній творчості Анатолій Маціяка зміг охопити всі рівні володіння інструментом: «Дитячий альбом» — яскраві та різнохарактерні замальовки для зовсім юних, «Акварелі» — «вишукані й технічно складні п'єси для зрілих виконавців», Соната для бандури solo та Концерт для бандури з оркестром — «... полотна, які по праву можна вважати одними з найскладніших для виконання на бандурі» для досвідчених професіоналів-бандуристів (Созанський, 2017, с. 3). Соната та Концерт — безсумнівно кульмінація всієї композиторської спадщини Анатолія Маціяки. Вони вражають гострими гармонічно-ладовими зіставленнями, значним ускладненням музичної мови, ще більшим нагромадженням хроматизмів — відповідно активнішим використанням гри на верхньому ряді, набагато складнішою фактурою, загостреним «до межі» драматизмом, і це все разом узятє вимагає у виконавця «гри на межі можливостей». Винятковою рисою всіх інструментальних творів Анатолія Маціяки для бандури є їх написання безпосередньо на бандурі, саме тому вони щонайбільше демонструють усі темброві та технічні можливості інструмента. Окрім того, у тво-

рах А. Маціяки бандура розкриває своє особливе звучання, захоплює по-справжньому оркестровим викладом та колористикою. Попри повну «бандурність» музичної мови, то тут, то там відчувається характерне звучання певних оркестрових груп (дерев'яних, струнних чи навіть ударних). Однак, це зовсім не використання інструмента з метою звукообразності. Навпаки, композитор доводить, що саме так різнобарвно може й має звучати бандура. Це її темброве багатство, яке, через обставини згадані вище, доволі часто залишається нерозкритим професійними композиторами. Анатолій Маціяка рішуче виходить за межі традиційних для бандури (без механізму зміни тональностей) тональностей G-dur та e-moll, ба навіть — уже розширеного кола тональностей для бандури з механізмом. У «Дитячому альбомі», написаному для юних бандуристів, які здебільшого використовують учнівські інструменти, композитор використовує тональність f-moll, що могло б спричинити певну складність виконання навіть на бандурі з механікою. Проте, у реальності виходить зворотне. Саме так не лише проявляється непересічний композиторський хист Анатолія Маціяки, а й ще раз підкреслюється специфічно бандурний виклад. Це перегукується з тим, наскільки вмів Гнат Хоткевич використовувати усі технічні можливості своєї діатонічної бандури, що в мелодекламації «У тієї Катерини...» він майстерно проводить інструментальний вступ, невпинно модулюючи його в різні тональності. Попри технічну складність, інструментальні твори Анатолія Маціяки охоплюють і використовують увесь можливий спектр тембрів, фактур та штрихів, властивих саме бандурі. Таким чином, під час їхнього виконання бандурист має змогу краще осягнути всі можливості бандури та водночас значно вдосконалити володіння інструментом.

Водночас обробки Анатолієм Маціякою українських народних пісень та інструментування для оркестру Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди характеризуються прозорістю фактури. Зі слів багаторічного члена капели та колеги Маціяки Андрія Чаюка, оркестрування композитора були високо професійними та вдалим: «Анатолій Дмитрович добре розумів, що капелянам буде складно грати дуже складний акомпанемент під час співу, що позначиться на якості виконання як першого, так і другого. Тому він писав власне супровід до вокалу дуже прозоро, збагачуючи складнішими технічними елементами лише програші...» (А. Чаюк, Особисте спілкування, 2017).

У музичній мові оркеструвань можна також відзначити, що бандура завжди залишається про-

відною, навіть попри те, що на час праці Анатолія Маціяки в капелі, у її оркестровому складі, окрім бандур, були два баяни та двоє цимбал. Багато з творів, оркестрованих А. Маціякою, залишаються в репертуарі колективу й сьогодні.

Серед творчості композитора окремою значною групою виділяються цикли романсів для голосу й фортепіано на слова Лесі Українки, Ліни Костенко та В. Кота. У музичній мові солоспівів автор вміло поєднує насиченість фактури своїх інструментальних творів та прозорість обробок народних пісень. Вокальна партія буквально вималювана словами та образним змістом поезії, підкреслена їхньою мелодекламаційною виразністю та ритмікою. Вокальні лінії в романсах вибудовані з неабиякою майстерністю, адже навіть при охопленні широкого діапазону, використанні різноманітних широких стрибків та тональних відхилень, що супроводжуються хроматизмами, вони зовсім не позбавлені вокальної зручності виконання. Цікавий факт — більшість творів цього жанру Анатолій Маціяка написав для високого жіночого голосу й лише декілька для низького жіночого чи чоловічого. Що ж до партії фортепіано, то вона має типовий пізньоромантичний характер лірики М. Лисенка, П. Чайковського чи С. Рахманінова. Дуже насичена фактура супроводу проте не сприймається як художня надмірність, а навпаки — суттєво збагачує саму вокальну лінію.

Як бачимо, композиторська спадщина бандуриста Анатолія Маціяки охоплює жанри, що далеко виходять за рамки лише бандурної творчості. Через певні обставини лише зовсім невелика частина його творчості до сьогодні була відкрита широкому загалу — два збірники мініатюр для бандури, Соната і Концерт (останні два через свою складність виконуються винятково рідко). Дуже часто композитор залишається недооціненим у час, коли він живе. Анатолій Маціяка, на жаль, один з тих митців, коли трагічна доля вплинула не лише на зміст його творчості, а й на долю його музичної спадщини, більшість якої пролежала в особистій бібліотеці митця й була зовсім незнаною для мистецької більшості. Саме тому цілковитим відкриттям у музичному спадку Анатолія Маціяки (адже рукописи цих творів були віднайдені лише після смерті композитора) стали незавершена Симфонія №1 f-moll (1965 р.) та твори для мішаного хору: «Поема» («Ой не п'ються пива меди...») на слова Т. Шевченка (1953 р.), «Ранок» на слова В. Кота та «Слався в віках моя Київська Русь» (Гімн України). Зважаючи на те, що Анатолій Маціяка здобув музичну освіту не лише як бандурист, а і як диригент,

ці сторінки його творчості, безумовно, виконані з дотриманням найкращих канонів жанру. У хоровій «Поемі» (Рис. 3.1) композитор музичною глибиною підкреслює невмирущі вірші Кобзаря, а текст «Слався в віках...», який автор підписав Гімном України, просто вражає вартісністю змісту. Щодо Симфонії композитора (Рис. 3.2), то з першого погляду на клавір твору стає зрозуміло, що його написала далеко не випадкова людина, а манера письма й використані тональні плани вказують на високу композиторську майстерність. У глибоко драматичній Симфонії №1, як і в багатьох інших інструментальних творах А. Маціяки, простежується вплив музики П. Чайковського, а також титанів українського симфонізму Б. Лятошинського, С. Людкевича та Л. Ревуцького.



Рис. 3. Фрагменти рукописів «Поеми» (1) та Симфонії №1 (2) А. Маціяки.

Джерело: з особистого архіву А. Маціяки.
Скан О.-К. Созанська.

Неоціненним є той факт, що зараз — посмертно — відкрито світу хорово-симфонічні сторінки творчості Анатолія Маціяки, та сподіваюся, що в найближчому майбутньому ці твори посядуть гідне місце серед шедеврів української музичної класики.

ВИСНОВКИ

Творча спадщина Анатолія Маціяки вражає своєю багатогранністю та стильовою цілісністю, композитор у кожному творі повною мірою витримує свій авторський стиль письма та, для якого б інструмента чи складу виконавців він не писав, розкриває увесь можливий спектр тембрових, фактурних та штрихових засобів, що притаманні саме йому. Своєю своєрідністю, професіоналізмом та невинним зверненням до народного інструмента — бандури — вона яскраво репрезентує національну самобутність української музики кінця минулого століття. Саме його значний внесок в оригінальний бандурний репертуар ставить митця на один щабель із тими творцями українського мистецтва, які перед усім працювали над збереженням національної ідентичності музичної культури України. Завдяки ж відкриттю досі невідомих сторінок творчості композитора можна з певністю визначити, що Анатолій Маціяка — професіонал, чий музичний спадок, безсумнівно, заслуговує того, аби згадувати його на рівні з творчістю професійних композиторів.

Наукова новизна. На сьогодні вперше ґрунтовно розглянуто життєвий та творчий шлях Анатолія Маціяки, здійснено аналіз основних віх його творчої спадщини й стилю та складено найповніший перелік творів композитора.

Зважаючи на це, залишається ще досить широкий спектр можливостей для поглибленого розкриття вказаної теми: детальний аналіз як окремих творів, так і цілих збірок та циклів; дослідження нововідкритих хорової та симфонічної творчості; опрацювання нотної бібліотеки Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди, аби доповнити список праць композитора.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Жеплинський, Б. М., & Ковальчук, Д. Б. (2011). *Українські кобзарі, бандуристи, лірники: Енциклопедичний довідник*. Галицька видавнича спілка.

Калениченко, А. (2009). Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 9, 106–113. <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2009/106.pdf>

Мандзюк, Л. (2008). Методичні рекомендації. В А. Д. Маціяка, *Акварелі: П'єси для бандури соло* (с. 3–15). Стиль-Іздат.

Созанський, О. (2017). Передмова та методичні рекомендації. В А. Д. Маціяка, *Дитячий альбом для бандури* (с. 3–6). Камула.

Ященко, Л. (1970). *Державна заслужена капела бандуристів Української РСР* (Л. С. Каширіна, ред.). Музична Україна.

REFERENCES

Kalenychenko, A. (2009). Napriamy, styli, techii ta estetychni sytuatsii v ukrainiskii muzytsi [Directions, Styles, Currents and Aesthetic Situations in Ukrainian Music]. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations and Reviews*, 9, 106–113. <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2009/106.pdf> [in Ukrainian].

Mandziuk, L. (2008). Metodychni rekomendatsii [Guidelines]. In A. D. Matsiiaka, *Akvareli: Piesy dlia bandury solo* [Matsiyaka, Watercolors: Pieces for Bandura Solo] (pp. 3–15). Styl-Izdat [in Ukrainian].

Sozanskyi, O. (2017). Peredmova ta metodychni rekomendatsii [Foreword and Methodical Recommendations]. In A. D. Matsiiaka, *Dytiachyi albom dlia bandury* [Children's Album for Bandura] (pp. 3–6). Kamula [in Ukrainian].

Yashchenko, L. (1970). *Derzhavna zasluzhena kapela bandurystiv Ukrainskoi RSR* [State Honored Chapel of Bandurists of the Ukrainian SSR] (L. S. Kashyryna, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Zheplynskyi, B. M., & Kovalchuk, D. B. (2011). *Ukrainski kobzari, bandurysty, lirnyky: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Ukrainian Kobzars, Bandurists, Lyrnicks: Encyclopedic Guide]. Halytska vydavnycha spilka [in Ukrainian].

ANATOLII MATSIIAKA'S LIFE AND WORK AS A PHENOMENON OF THE UKRAINIAN BANDURA TRADITION

Oliana-Kvitoslava Sozanska

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Abstract

The purpose of the article is to analyse the formation of the original compositional style of the Ukrainian bandurist, and composer Anatolii Matsiiaka and to systematise his creative heritage. *Research methodology.*

In the process of research, the following methods were used to reveal the presented issues: biographical and chronological (study of life and creative path); historical (determining the role of socio-cultural circumstances of the day in the formation and formation of the artist's personality); analytical and structural-logical (understanding the specifics of the areas of activity). *Results.* Anatolii Matsiaka's creative work with its originality, professionalism, and constant appeal to the folk instrument — bandura, vividly represents the national identity of Ukrainian music at the end of the last century. It is his significant contribution to the original bandura repertoire that puts the composer on the same level as those creators of Ukrainian art who, above all, worked to preserve the national identity of the musical culture of Ukraine. Thanks to the discovery of hitherto unknown pages of the artist's work, we can say with certainty that Anatolii Matsiaka is a professional whose musical legacy undoubtedly deserves to be remembered on par with the work of professional composers. *Scientific novelty.* Today, for the first time, Anatolii Matsiaka's life path and work have been thoroughly examined, the main milestones of his creative heritage and style have been analysed, and the most complete list of the composer's works has been compiled.

Keywords: Anatolii Matsiaka; bandura; Ukrainian composer; National Honoured Bandurist Chapel of Ukraine named after H. Maiboroda; the first concert for bandura with orchestra

Інформація про автора

Оляна-Квітослава Созанська, аспірантка, старший викладач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005, ORCID iD: 0000-0002-2517-9567, e-mail: kvitka.sozanska@icloud.com

Information about the author

Oliana-Kvitoslava Sozanska, PhD Student, Senior Lecturer, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostapa Nyzhankivskoho St., Lviv, 79005, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2517-9567, e-mail: kvitka.sozanska@icloud.com



КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА 2000-х РОКІВ: СВІТОГЛЯДНІ ПАРАДИГМИ

Вікторія Цюпак Карабулут

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Анотація

Мета статті — дослідити й актуалізувати невідомі до сьогодні камерно-вокальні твори Віталія Кирейка доби 2000-х років, що стали вагомим внеском митця в скарбницю української вокальної класики. *Методологія* дослідження спирається на комплексне застосування наукових методів: музикознавчого й аналітичного (для здійснення аналізу романсів В. Кирейка нового міленіуму), системно-структурного (для узагальнення набутої інформації), а також крос-культурного (для уточнення контексту написання романсів). *Результати*. На основі здійсненого музикознавчого аналізу вокальних творів Віталія Кирейка 2000-х років доведено, що композитор, передаючи широкий спектр образності, застосовував численні камерно-вокальні жанрові їх різновиди. Крім соціальних, історичних романсів-монологів, громадянсько-патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів, балади й реквієму, він широко використовував жанри лірико-поетичного романсу, вальсу, коліскової та дитячої пісні. Відзначено критичне ставлення композитора до поетичного першоджерела, що проявилось у виборі лаконічного сюжетно-образного смислу, який дозволяв розкрити музичними засобами його філософсько-психологічний підтекст. Доведено, що камерно-вокальна спадщина В. Кирейка нового тисячоліття відзначається образно-тематичною та жанровою багатоплановістю, лірико-психологічним узагальненням образного змісту, а також оригінальними прийомами музичного розкриття поетичних ідей, почуттів і переживань. Сміслові й філософське навантаження в його романсах має не тільки вокальна, а й фортепіанна партія, що зазвичай доповнює й художньо узагальнює поетичне першоджерело. *Новизна та значимість* цієї роботи полягає в тому, що виявлено цінний аналітичний фактаж невідомих досі камерно-вокальних творів В. Кирейка та визначено їхні жанрово-стильові аспекти. Результати дослідження будуть корисними як теоретикам-музикознавцям для подальшого вивчення творчої спадщини В. Кирейка, так і інтерпретаторам вокальних творів митця.

Ключові слова: романси Віталія Кирейка нового тисячоліття; українська вокальна класика; музична стилістика

Для цитування

Цюпак Карабулут, В. (2022). Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 102-109. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269602>

ВСТУП

Однією з найактуальніших потреб музикознавчої науки сьогодення є дослідження та популяризація надбань творців нашої національної культури.

В історії української музики ХХ–ХХІ ст. особливе місце посіла постать видатного композитора, педагога та музично-громадського діяча Віталія Дмитровича Кирейка (1926–2016). Його музика завдяки професійній майстерності, наці-

ональному колориту, підняттю високих філософських і патріотичних тем стає ще більш актуальною в умовах сьогоденної війни, розв'язаної російськими окупантами проти України.

Великий творчий спадок композитора відомий набагато менше, ніж того заслуговує, та потребує нового глибинного наукового осмислення й популяризації. Процес осягнення спадщини митця пов'язаний із введенням у дослідницький і виконавський обіг нових, невідомих або маловідомих творів майстра. Отже, нового осмислення

та виконавської актуалізації вимагає й вокальна творчість В. Кирейка, зокрема невідомі й неопубліковані романси, написані у 2000-х роках.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Життєвий і творчий шлях композитора Віталія Дмитровича Кирейка було вперше ґрунтовно досліджено Іриною Шестеренко у навчально-методичному посібнику «Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики» (2008), кандидатській дисертації «Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень» (2009) та численних статтях (Шестеренко, 2013, 2016, 2020, 2021). Вокальній творчості митця, зокрема циклам романсів та операм «Лісова пісня» й «Бояриня» були присвячені наукові статті та монографія Валентини Антонюк (2002, 2007), хоча музикознавчих аналізів у названих дослідженнях не було здійснено.

Оперна творчість Віталія Кирейка в сценічних утіленнях досліджувалася в кандидатській дисертації (2021) та статтях Лади Шиленко (2017–2021). Крім того, творам митця були присвячені роботи М. Загайкевич (2002) (статті про В. Кирейка, постановки «Лісової пісні» та «У неділю рано зілля копала»); Л. Архімович та К. Майбурової (біографічні брошури); О. Давидової (про оперу «Лісова пісня» та балет «Оргія»), І. Лобовик (упорядник збірки статей про композитора та особливості його стилю «Творець чарівних мелодій») та інших.

У дисертації (2009) та навчально-методичному посібнику І. В. Шестеренко (2008), водночас із симфонічною, музично-театральною, фортепіанною, камерно-інструментальною та хоровою, аналізувалася і камерно-вокальна спадщина митця, зокрема романси на слова Т. Шевченка, Лесі Українки, вокальні цикли «Барви легенд» на слова А. Німенка та «Осінній ранок» на слова М. Губко, а також романси на слова З. Ружин та «Десять обробок народних пісень з Полтавщини».

У новітніх статтях І. Шестеренко «Нові обрії дослідження творчості Віталія Кирейка 2000-х років» (2020) та «Синергія творчої спадщини В. Кирейка: до 95-річчя від дня народження» (2021) згадувалися романси та інші твори митця новітньої доби, але не було проведено їхнього музикознавчого аналізу.

Вокальним творам В. Кирейка 2000-х років мистецтвознавцями до сьогодні ще не було приділено належної уваги. Отже, камерно-вокальна спадщина митця потребує не тільки актуалізації, видання, а й глибокого аналізу та вивчення.

Мета статті — дослідити й актуалізувати невідомі досі камерно-вокальні твори Віталія Кирейка нового міленіуму.

Завданнями дослідження є:

- здійснити музикознавчий аналіз невідомих та невиконуваних раніше (або маловиконуваних) вокальних опусів Віталія Кирейка 2000-х років;
- виявити музично-виражальні засоби та світоглядні парадигми вокального доробку митця пізнього періоду творчості;
- з'ясувати коло образів та тематику романсів;
- виявити значення камерно-вокальних творів В. Кирейка в історії української музичної культури.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Уся творчість Віталія Кирейка різних жанрів, що охоплює 299 опусів, відзначається українським національним колоритом, своєрідною композиторською стилістикою, наближеною до національних фольклорних джерел. Це робить його твори завжди впізнаваними.

В. Антонюк (2007) називала творчість В. Кирейка «феноменом національної української культури», а партію Мавки з його геніальної опери «Лісова пісня» за драмою Лесі Українки — «класичною перлиною світової музичної класики, одним з небагатьох художніх еталонів абсолютної краси» (с. 3).

І. Шестеренко (2008), досліджуючи життєвий і творчий шлях композитора в контексті його епохи та виконуючи його твори, зазначала, що основною ознакою композиторського стилю Віталія Кирейка завжди була

яскрава національна визначеність його музики... Драматургія та засоби виразності у його творах підпорядковуються виразному розкриттю змісту — ідеї звеличення Людини, утвердження цінності її внутрішнього світу, звернення до загальних проблем мистецтва, ідеї високої національної духовності. Саме ці ідеї гуманізму, властиві естетиці романтизму, є визначальними для творчості В. Кирейка. (с. 350–351)

Нагадаймо, що всі музично-театральні, вокальні й хорові твори митця написані виключно на українські тексти чи переклади (деякі, зокрема поезій Й. В. Гете, він робив власноруч, оскільки вільно володів сімома іноземними мовами і яскравим поетичним даром). Зауважимо, що російської мови він спеціально уникав не тільки у творчості, а й у спілкуванні. Критичне ставлення до поетичного першоджерела проявилось у виборі лако-

нічного сюжетно-образного смислу, що дозволяв розкрити музичними засобами його філософсько-психологічний підтекст. Таким чином, відбувся взаємозв'язок музики й слова, що ставав відгуком на бентежні події життя.

Жанрова амплітуда солоспівів В. Кирейка є досить широкою: від ліричних замальовок та зображення історичного минулого, дитячих пісень, колицьких, до драматичних монологів, патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів, балади та останнього романсу-реквієму.

Розкриття соціально-політичної, громадянської теми стало ще більш властивим творчості В. Кирейка нового міленіуму.

Глибине проникнення в психологію, історичну правду української нації обумовлює ідейно-образне спрямування й емоційну впливовість слова в останніх солоспівах В. Кирейка. Лаконічність висловлення, розвиток музичної стилістики митця в епіко-драматичному жанрі дало можливість драматизації музичних образів та розробки ідейно вагомих композицій. У пізній творчості митця є як романси, що будуються на розвитку одного музичного образу, так і на кількох образах із поглибленням психологічного стану. Водночас композитор знаходить необхідні прийоми гармонічного, ладового, фактурного та поліфонічного розвитку.

Розглянемо більш детально деякі з них.

В передостанньому романсі «Епіграма» (ор. 296) на слова Й. В. Гете в українському перекладі композитора (2016) семантично розкрито вади несправедливих керівників-шахраїв, які бажать понад усе володарювати задля самозбагачення та сваволі, і суть правління справедливих вождів, які гідно зуміють витримати всі складнощі життя для служіння народу та прийняття правдивих рішень.

Романс-монолог «Епіграма» — невеликий за обсягом, але надзвичайно ємкий змістовно. В ньому відбувається безперервний розвиток основної ідеї, завдяки чому грані тричастинної форми ніби стираються. Лірико-епічна розповідність на початку трансформується в драматичний декламаційний вислів у кінці. Риторичний останній вигук: «Хочеш збагнути? Тож спробуй!» — є своєрідним закликком до дії.

Основні мотиви як фортепіанної, так і вокальної партії розвиваються через інтонаційно-ритмічні засоби (пунктирний ритм, синкопічні затримання, непередбачувані гармонічні відхилення супроводу, динамічні й теситурні контрасти у соліста).

Композиторові була близька поезія німецького поета Й. В. Гете. Тому філософський підтекст поетичного слова яскраво передано в музиці всіх

чотирьох романсів на його тексти, зокрема в одному з найвідоміших «Nur wer die Sehnsucht kennt» («Хто звідав туги біль») ор. 218 в українському перекладі самого В. Кирейка (2002). Композитор зробив два варіанти тексту — німецькою та українською мовами, До того ж зберіг усі поетичні наголоси оригіналу та перекладу, співвідносні з музичним втіленням.

Основна лірично-розспівна мелодія експонується вже у фортепіанному чотиритактовому вступі, проходячи спочатку у верхньому, а потім — у середньому голосі правої руки на тлі пульсуючого тріольного ритму, що відіграє своєрідну зображувальну роль протягом усього романсу. Звернемо увагу на гармонічні альтерації з поєднанням мажору й мінору (як натурального, так і гармонічного), властиві стилістиці В. Кирейка. Саме ця непередбачуваність гармонічних відхилень, завуальованість граней форми створює несхожість стилістики й неповторність солоспівів В. Кирейка.

Проведення мотивів та їхніх варіантних трансформацій у різних модуляціях, хроматизація діатонічних інтервалів і поліфонізація гармоній свідчать про використання композитором різноманітних прийомів, необхідних для наскрізного мелодичного та драматургічного розвитку.

Внаслідок поєднання різних ритмічних ліній виникає внутрішньотактова пульсація, синкопи в супроводі, а в мелодії часто трапляється розпісування складів — прохідних звуків із порушенням структурної регуляції.

У наскрізній композиційній побудові романсу-монологу помітні риси куплетності з повною видозміною як мелодії, так і супроводу. Постійний поліфонічний діалог вокальної партії та підголосків у різних голосах супроводу з усе зростаючою альтерацією звуків приводить до першої драматичної кульмінації: «Ах, хто мене кохає, десь так далеко». Репризність композиції здійснює третій куплет («Мій гасне зір»). Але динамізація матеріалу в ньому ще більш загострена ритмічно (різні поліфонічні, поліритмічні лінії в супроводі) й теситурно (у соліста), і досягає найбільшої кульмінаційної вершини на словах: «Хто звідав туги біль, той сум мій знає!»

Фортепіанна постлюдія — це відгомін і філософське узагальнення попередніх драматичних споминів. Нисхідні мелодичні інтонації з затриманнями нот додають найбільшої туги й суму останнім інтонаційним затриманням у низькому регістрі. Так, емоційний підтекст стає провідним у музиці, що сприяє психологізації розкриття образу.

Романс «Nur wer die Sehnsucht kennt», що став прикладом одного з найкращих зразків світової

камерно-вокальної лірики, звучав на концертах пам'яті Віталія Кирейка у виконанні тенора Леоніда Гука та піаністки Ірини Шестеренко.

Останній солоспів «*Запалим пам'яті свічу*» ор. 298 (2016) на слова Володимира Москвича — це своєрідний романс-реквієм В. Кирейка, що свідчить про розширення концепційно-музичного початку. Можна стверджувати, що це було своєрідним музичним прощанням композитора, яке узагальнило його спадщину. Поетичний текст романсу присвячено пам'яті жертв Голодомору України 1932–1933 років. Лаконічна музична мова В. Кирейка з альтерованими загостреними гармоніями ще більше підкреслює не тільки скорботу, а й об'єктивність прояву страшною трагедії, силу духу, невмирущість народу.

Експресивно-сміслові навантаження має фортепіанний супровід, що трансформується від самозаглиблення й журби до філософського узагальнення трагедійності.

Вокальна партія з ритмічними пунктирними загостреннями, розспівами складів, яка передає розповідь про людські страждання, переростає в декламаційно-схвильовану мову й протест у прикінцевій кульмінації. Кінцівка романсу є ідеологічним резюме перемоги добра над злом.

Поєднання наспівних та декламаційних мотивів, переосмислення окремих семантичних моментів підлягають вирішенню ідейно-виразових завдань. Так, врівноваженість трагедійного висловлення на початку трансформується в процесі динамізації в енергійний заклик: «Запалимо в душі безсмертя свічі і пом'янем загиблих на віки!»

Патріотичне тематичне спрямування яскраво прослідковується і в інших романсах В. Кирейка на слова Володимира Москвича: «*Батури*» ор. 268 (2008) та «*Пісня про Конотоп*» ор. 273 (лютий 2010). Відзначимо, що поетичні тексти В. Москвича, що стали напрочуд актуальними під час сучасної українсько-російської війни, були досить сміливими в ті далекі від війни роки. Однак митці-патріоти завжди бачили справжню загрозу московського рабства. В. Кирейко впевнено втілює у музиці романсу «*Конотоп*» гострі слова поета: «Обсіла нас, немов москити, ота страшна московська рать: пруть в Україну московити на нашу землю панувать». Історична переможна битва козаків за Конотоп під час російсько-української війни XVII століття образно зображена у двокуплетному солоспіві з кульмінаційним приспівом в однойменному *Ре мажорі*: «Конотоп! Конотоп! Конотоп! Славне місто козацької битви! Гордість наша — страшений потоп, який перелився в молитви».

Лапідарний маршовий ритм тріольного супроводу (розмір 12/8) з непередбачуваними гармонічними альтераціями поєднується зі стриманою розповідною, поступово драматизованою вокальною партією. Зображальні моменти фортепіано яскраво переконливі на словах: «Як з Конотопа московити давали драла до Кремля».

Історія козаччини завжди цікавила В. Кирейка. Непереможний та незламний дух козацтва був творчим кредо й самого композитора.

Схожим змістом наповнений і романс-балада «*Батури*» ор. 268 (2008). Ідучи за поетичним текстом В. Москвича, композитор звертається до часів історичного минулого України, а саме часів XVII століття, і пише на початку: «Гетьманській столиці присвячується». І знову в музиці передані гострі, як лезо бритви, слова поета: «Шматує Україну вовча згряя московського антихриста орда». Гармонічними й ритмічними засобами змалювано страшні картини страждань: «Прогнулось небо до землі похмуро, горять у пеклі душі золоті. Ординцями розтерзаний Батури конас весь на чорному хресті». Кожен інтервал у творі перетворюється на інтонацію певної експресії, за якою вгадується мовна декламація. Поступальний рух мотивних ланок містить заряд енергії, що розгортається до кульмінації. Музична інтонація цілком залежить від слова.

У двох куплетах із приспівом композитор передає поетичні відтінки тексту ритмічними й гармонічними засобами: ладові переходи від мажору до мінору, терпкість гармоній під час драматизації музичного матеріалу. Митець не просто проілюстрував вірш В. Москвича, а знайшов власне висловлювання, що поєднало його індивідуальні та об'єктивні моменти з етико-філософським узагальненням, розсунуло межі романсу до драматичної сцени-картини.

Розкриваючи героїчні сторінки історії українського народу, В. Кирейко порушував животрепетні проблеми сьогодення. Саме тому його твори є такими актуальними та сучасними й тепер.

Крім індивідуалізованої мелодичної лінії, смислової образності й гармонічної вишуканості, стилістику вокальної творчості В. Кирейка вирізняє специфічне ладове мислення з використанням принципів ладового розцвічення й ладоінтонаційної розробки старовинних пластів народної музики.

Осягаючи широкий спектр образності, В. Кирейко опановує різні камерно-вокальні жанрові різновиди. Крім соціальних, історичних романсів-монологів і балади-романсу, він широко використовує жанри лірико-поетичного романсу, вальсу («*Київський вальс*» на слова І. Андріяш, «*Дайте*

крила мені» на слова В. Антонюк), колискової та дитячої пісні.

Яскравим прикладом останньої є *Пісні для дітей* (ор. 258, 2007) на слова Н. Поклад (до циклу ввійшли: «Наша хата», «Літо», «Родичі» та «Ніч»), а також «*Гуси-лебеді летять*» ор. 259-2 (2007) на слова племінниці композитора Марії Губко. Безпосередність вислову музичної думки, куплетна форма й далекий від простоти вишуканий супровід з незвичними ладо-тональними відхиленнями й вишуканими гармоніями поєднуються з простими й щирими словами дитячого вірша М. Губко, з любов'ю опоегизованими в музиці В. Кирейка.

У 2007 році композитор написав ще *дві колискові пісні* ор. 269 на слова Зої Ружин («Мамарибка» та «Вишиванка»), музична мова яких інтонаційно близька до українських фольклорних джерел, але поєднана з вишуканим гармонічним супроводом.

Зовсім інший, філософсько-заглиблений характер має «*Коліскова*» на слова Н. Поклад (ор. 211, 2001). Трагічність позначена оповідністю основного заспіву в траурній тональності *сі-бемоль мінор*. Наближеність до фольклорних джерел проявляється не лише в постійному варіюванні вокальних мотивів, фактури й гармонії супроводу, а й у ладовому мисленні митця, у вільній метроритмічній побудові з постійним чергуванням розмірів (3/4, 4/4). Фортепіанна постлюдія, написана в однойменному *Сі-бемоль мажорі*, сповнена оптимізму й світлої мрії. Вона узагальнює останні слова соліста: «Бо чекає тебе твій пробуджений край».

Яскравим прикладом філософської лірики В. Кирейка стали романси на слова Л. Тендюка, зокрема «*Все відходить в небуття*», написаний у 2008 році (ор. 268-2). Наслідуючи думку поета, композитор бачить сенс вічності у єднанні з природою. Динаміка емоційного стану, розкриття змісту через ладове варіювання мелодії виступають у В. Кирейка композиційним чинником. Сислове та ритмічне членування вірша диктує метроритмічну гнучкість (зміну метроритму й розміру). Від типу мелодико-ритмічних утворень залежить фактура фортепіанної партії, ладо-тональні розцвічування, зміни мелодії й гармонії.

Узагальнено передати поетичну образну сферу вдалося В. Кирейку в романсі «*Озвіться*» ор. 219 на слова Б. Слюсаренка, написаному в 2002 році. Ліричне оспівування єднання людини з природою передано в формі наскрізного романсуючого монологу з цікавими модуляційними відхиленнями та метроритмічними змінами на словах: «Озвіться, ніжні, щибетливі, до мене двійко ластів'ят». Ладова нестійкість у ньому набуває значення чинника музично-образного розвитку.

Яскравим зразком лірико-поетичного романсу став солоспів «*Дайте крила мені*» на слова Валентини Антонюк (ор. 231, 2004 рік), сповнений світлої енергії й відчуття легкості, вальсової «політності», що присутнє в сольній партії та в супроводі. Авторка слів неодноразово виконувала цей твір на концертах у супроводі піаністки І. Шестеренко.

Особливим трепетом наділені романси, присвячені пам'яті матері: «*Лиш будь зі мною вічно*» на слова А. Кошіль (ор. 233, 2005), «*Пісня про матір*» на слова Б. Олійника (ор. 256-2, 2006), а також «*До мами*» ор. 236 на слова В. Сиви (2005). Останній із них написано в куплетній формі. Зображальні прийоми помітні у фортепіано на словах: «Як тільки розтануть останні сніги і води помчуть ручаями, й покриються квітом зелені луги, я знову поїду до мами». Приспів в однойменному *ля-бемоль мажорі* («Мамо, мамо прекрасно моя») з поліфонізацією гармоній є кульмінацією романсу. Таким чином, для розкриття змісту поезії В. Кирейко використовує взаємодію мелодії, гармонії, ладу, структури й образної драматизації.

Врівноважено-спокійний, ліричний характер та ознаки поємності має романс «*Мелодія*» ор. 272-2 (2009) на слова польського поета XIX століття Юліуса Словацького в українському перекладі Миколи Бажана. Стан психологічного заглиблення у внутрішній світ людини яскраво передано в музиці живописною манерою створення музичного образу.

Кожний порух поетичної думки, мінливість тонів і барв імітується ладо-тональними, гармонічними, фактурними, ритмічними засобами. М'який перехід з мажору в мінор у середній частині романсу привносить більше почуття суму, нездійсненності намірів («Та серце зрадило»). Але в третьому куплеті знову повернувся світлий мажор: радісний стан перекрив усю печаль середньої частини: «Нехай, коли сльоза твоїх торкнеться вій, мій лишок радості твоє лице прикрасить». Простота й невимушеність вокальної партії зіставляється з примхливим і витонченим супроводом, що, завдяки зміні характеру фактурного викладення, ніби поділяє кожен куплет на дві частини. У формі романсу куплетність поєднано з тричастинністю.

Наслідуючи першоджерело, композитор передає семантику живописного образу Мелодії, що асоціюється зі щастям України й виявляє водночас своєрідну образну психологізацію й трансформацію через мелодичні «розцвічування», ладо-тональне життя мелодії та гармонії. Символ нескінченності простору демонструє світла мелодична лінія, гнучка система ритмоінтонацій, що підкреслюють індивідуальність музичного висловлення.

Зразком романсової лірики кохання є романс «Пахнуть липи» на слова О. Черногуза ор. 254, написаний у 2006 році. Поетична образність, інтонаційна свобода визначили й вибір вокальної партії: то розспівної, то декламаційної з метроритмічною гнучкістю. Композиція романсу й розвиток музичної думки пов'язані з сюжетом поетичного тексту.

Індивідуально-стильова визначеність композиторського письма пов'язана з близькістю до фольклорних інтонаційних зворотів. В. Кирейко застосував традиційні композиторські прийоми для розкриття глибини змісту, де головною є музично-смілова функція. Особливе значення має фортепіанний супровід, якому В. Кирейко приділяв значну увагу. Ладо-тональне життя мелодії та гармонії з народно-лексичними елементами грає окрему драматургічну роль.

Романтикою суму овіяний пейзажний романс на слова П. Перебийноса «Відлетіло листя» (ор. 228), написаний у 2004 році. Музика солоспіву показує тонке проникнення в емоційний стан і ритміку вірша та створення на основі поетичного тексту художньо завершених музичних образів.

Розвиток мотивів вокальної партії, незважаючи на їхню самостійність, викликає відчуття продовження, а не повторності. Саме так досягається цілісність розгортання поетичної думки, ефект ліричної кантиленності та широти дихання. При інтонаційній спільності вокальної та фортепіанної партій досить виразною є фактурна й гармонічна підтримка фортепіано, що забезпечує неперервність розвитку.

Самотність одинокої душі з бажанням вирватися з відчаю передають висхідні мотиви голосу, але низхідні каданси з мелодичним оспівуванням нот ніби повертають усе назад. Відбувається варіантна трансформація мотивів та їх кінцева кульмінація з драматичною експресією у невеликій фортепіанній постлюді.

Як у переважній більшості романсів, фортепіанний супровід відіграє не тільки колористичну та акомпанувальну роль, але й виступає узагальнювальним змістовим чинником. Живописне створення музичного образу не має прямої ілюстративності. Емоцію передає приваблива й невимушена мелодія й акварельний фортепіанний супровід.

Особливе значення має мінлива ладова динаміка з постійними модуляційними відхиленнями та непередбачуваними гармонічними еліпсисами, притаманними музичному письму В. Кирейка. Митець використав різноманітні прийоми для наскрізного розвитку, зокрема поліфонізацію фортепіанної фактури, а також ладову структуру української пісенності.

Лірична оповідність і душевна настроєвість у творах В. Кирейка набула глибини суспільного й поетичного узагальнення.

Перемінна метрика, що експонується у вступі, диференціюється в процесі подальшого образно-тематичного розвитку. Це пов'язано з ритмікою поетичного першоджерела. Помітні типологічні риси народнопісенних ритмів і інтонацій. Але прямого наслідування народної традиції немає, є її відчуття і творче переосмислення з варіантністю повторень, ритмічною поліфонізацією окремих голосів і підголосків (вокальна партія, верхній та середній голос партії фортепіано й басовий контрапункт). Це надає музичній фактурі особливої гнучкості. Композитор ніби затушував періодичне акцентування сильних часток, знявши метричну одноманітність мелодичного малюнка. Велике значення для передачі настрою має наявність елементів поліладовості, ладів народної музики, поєднання натурального та гармонічного мінору.

Зіставлення кількох музично-образних сфер є особливою рисою романсу: характеристика щасливого буття відтіняється мелодикою ліричного суму, болю.

ВИСНОВКИ

Отже, на основі здійсненого музикознавчого аналізу недосліджених вокальних творів Віталія Кирейка 2000-х років доведено, що В. Кирейко, показуючи широкий спектр образності, застосував різні камерно-вокальні жанрові різновиди. Крім соціальних, історичних романсів-монологів, громадянсько-патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів, балади й реквієму, він широко використовував жанри лірико-поетичного романсу, вальсу, коліскової та дитячої пісні.

Відзначено критичне ставлення композитора до поетичного першоджерела, що проявилось у виборі лаконічного сюжетно-образного смислу, що дозволяв розкрити музичними засобами його філософсько-психологічний підтекст. Таким чином, відбувався взаємозв'язок музики і слова, що ставав відгуком на тривожні події життя.

Доведено, що камерно-вокальна спадщина В. Кирейка нового міленіуму відзначається образно-тематичною та жанровою багатоплановістю, лірико-психологічним узагальненням образного змісту, а також оригінальними прийомами музичного розкриття поетичних ідей, почуттів і переживань. Сміслові й філософські навантаження в його романсах має не тільки вокальна, а й фортепіанна партія, що зазвичай доповнює й художньо узагальнює поетичне першоджерело.

У творах композитора сучасне авторське світосприйняття поєдналося з осмисленням історичних подій минулого, образно-експресивне оспівування — з громадянською позицією митця, а ліричність образів — з національним колоритом і специфічною музичною стилістикою, що бере початок у старовинних народно-пісенних зразках українського фольклору.

Значимість цієї роботи полягає в тому, що здобуто цінний аналітичний фактаж невідомих досі камерно-вокальних творів В. Кирейка та виявлено їхні жанрово-стильові аспекти. Результати дослідження будуть корисними як теоретикам-музикознавцям для подальшого вивчення творчої спадщини В. Кирейка, так і інтерпретаторам вокальних творів митця.

Перспективи подальших розвідок. Дослідження української музичної культури й вокальної творчості Віталія Кирейка зокрема є одним із найактуальніших питань сучасного вітчизняного музикознавства. Ця тема остаточно не розкрита й потребує подальшого глибокого вивчення та вивконавської актуалізації.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Антонюк, В. Г. (2002). *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект* [Монографія]. Українська ідея.
- Антонюк, В. Г. (2007, 22 лютого). Вічні ноти корифея. *Літературна Україна*, 3.
- Загайкевич, М. П. (2002). Митець і доба. В І. Лобовик (Упоряд.), *Творець чарівних мелодій: Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Кирейка Віталія Дмитровича* (с. 79–83). Криниця.
- Шестеренко, І. В. (2013). Постаць Віталія Кирейка в історії української музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 86, 168–182.
- Шестеренко, І. В. (2016). *Віталію Кирейко* [Брошура]. Спілка композиторів України.
- Шестеренко, І. В. (2021, 4–5 листопада). Синергія творчої спадщини Віталія Кирейка: до 95-річчя від дня народження. В *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, Тези доповідей П'ятої міжнародної науково-практичної конференції (с. 250–253). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Шестеренко, І. В. (2020, 5–7 листопада). Нові обрії дослідження творчості Віталія Кирейка 2000-х років. В *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, Тези доповідей Четвертої міжнародної науково-практичної конференції (с. 208–212). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

- Шестеренко, І. В. (2008). *Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики*. Купріянова О. О.
- Шестеренко, І. В. (2009). *Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. Лисенка].
- Шиленко, Л. А. (2021). *Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка].

REFERENCES

- Antoniuk, V. H. (2002). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt* [Ukrainian Vocal School: Ethnocultural Aspect] [Monograph]. Ukrainska idea [in Ukrainian].
- Antoniuk, V. H. (2007, February 22). Vichni noty koryfeia [Eternal Notes of the Luminary]. *Literaturna Ukraina*, 3 [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. V. (2008). *Tvorchist Vitaliia Kyreika v kursii istorii ukrainskoi muzyky* [Vitalii Kyreiko's Work in the Course of the History of Ukrainian Music]. Kupriianova O. O. [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. V. (2009). *Tvorchist Vitaliia Kyreika v aspekti bihrafichnykh doslidzhen* [Vitalii Kyreiko's Creativity in the Aspect of Biographical Studies] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. V. (2013). Postat Vitaliia Kyreika v istorii ukrainskoi muzyky [The Figure of Vitalii Kyreiko in the History of Ukrainian Music]. *Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 86, 168–182 [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. V. (2016). *Vitalii Kyreiko* [Booklet]. Spilka kompozytoriv Ukrainy [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. V. (2020, November 5–7). Novi obrii doslidzhennia tvorchosti Vitaliia Kyreika 2000-kh rokiv [New Horizons of the Research of Vitaly Kireiko's Creativity in the 2000]. In *Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural and Artistic Reflections*, Report Thesis of the Fourth International Research-To-Practice Conference (pp. 208–212). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. V. (2021, November 4–5). Synerhiia tvorchoi spadshchyny Vitaliia Kyreika: do 95-richchia vid dnia narodzhennia [Synergy of the Creative Heritage of Vitalii Kyreiko: to the 95th Anniversary of his Birth]. In *Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural and Artistic Reflections*, Materials of the Fifth International Research-To-Practice Conference (pp. 250–253). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Shylenko, L. A. (2021). *Opernyi dorobok Vitaliia Kyreika u rezhyserskykh sstenichnykh vtilenniakh* [Vitaliy

Куреико's operatic body of work in directors' stage embodiments] [PhD Dissertation, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko] [in Ukrainian].

Zahaikevych, M. P. (2002). Mytets i doba [The Artist and the Age]. In I. Lobovyk (Comp.), *Tvorets charivnykh melodii*:

Rozpovidi, virshi, esei pro vydatnoho kompozytora suchasnosti Kyreika Vitaliia Dmytrovycha [The Creator of Magical Melodies: Stories, Poems, Essays on the Outstanding Modern Composer Vitalii Dmytrovych Kyreiko] (pp. 79–83). Krynytsia [in Ukrainian].

VITALII KYREIKO'S CHAMBER AND VOCAL HERITAGE OF THE 2000s: WORLD VIEW PARADIGMS

Viktoriia Tsiupak Karabulut

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Abstract

The purpose of the article is to research and update the hitherto unknown chamber and vocal works of Vitalii Kyreiko of the 2000s, which became a significant contribution of the artist to the treasury of Ukrainian vocal classics. *The research methodology* is based on the complex application of scientific methods: musicological and analytical (to analyse V. Kyreiko's romances of the new millennium), systemic and structural (to generalise the acquired information), as well as cross-cultural (to clarify the context of writing romances). *Results*. Based on the musicological analysis of the vocal works of Vitalii Kyreiko in the 2000s, it has been proved that the composer, conveying a wide range of imagery, used numerous chamber-vocal genres and their varieties. In addition to social, historical monologue romances, civic-patriotic and psychological paintings, philosophical reflections, ballads, and requiem, he widely used the genres of lyrical-poetic romance, waltz, lullaby, and children's song. The critical attitude of the composer to the poetic original source has been noted. It was manifested in the choice of a laconic plot-figurative meaning, which allowed it to reveal its philosophical and psychological subtext by musical means. It has been proven that V. Kyreiko's chamber-vocal legacy of the new millennium is marked by figurative-thematic and genre versatility, lyrical-psychological generalisation of figurative content, as well as original techniques of musical disclosure of poetic ideas, feelings, and experiences. Not only the vocal but also the piano part has a meaningful and philosophical load in his romances, which usually complements and artistically summarises the original poetic source. *Scientific novelty*. The novelty and significance of this work lie in the fact that valuable analytical evidence of hitherto unknown chamber and vocal works by V. Kyreiko has been revealed and their genre and style aspects have been determined. The results of the research will be useful both to music theorists for further study of V. Kyreiko's creative heritage and to interpreters of the artist's vocal works.

Keywords: romances of Vitalii Kyreiko of the new millennium; Ukrainian vocal classics; musical stylistics

Інформація про автора

Вікторія Цюпак Карабулут, творча аспірантка, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, Україна, 02000, ORCID iD: 0000-0001-7454-2337, e-mail: viktoriatsiupak@gmail.com

Information about the author

Viktoriia Tsiupak Karabulut, Creative PhD Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Arkhitekтора Horodetskoho St., Kyiv, 02000, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-7454-2337, e-mail: viktoriatsiupak@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ДИТЯЧІ МЮЗИКЛИ НА СЦЕНІ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ТА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ

Ліляна Белименко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — виявити особливості постановок дитячих мюзиклів на сценах українських музичних та музично-драматичних театрів у драматургічному, художньо-естетичному, стилістичному й режисерсько-постановочному аспектах. *Методологія дослідження*. Застосовано системний метод (для дослідження дитячого мюзиклу як самостійного жанру), компаративний метод, метод мистецтвознавчого та жанрово-стильового аналізу (для виявлення особливостей розвитку вітчизняного дитячого мюзиклу та специфічних особливостей його постановок на сценах музичних та музично-драматичних театрів України), а також метод узагальнення. *Результати*. Дитячі мюзикли, представлені в репертуарі музичних та музично-драматичних театрів України, репрезентують унікальну форму функціонування вітчизняної школи з усіма її національними та художньо-естетичними особливостями, а також необмежені можливості в сценічній репрезентації цілісних і багатоаспектних культурних шарів минулого й сучасності. Виявлено особливості дитячого мюзиклу, його основні жанрові та естетичні характеристики (тяжіння до синтезу мистецтв, універсальної сценічної мови, в якій органічно поєднано драматичні, музичні, пластичні та образотворчі засоби виразності) на прикладі сучасних постановок. З'ясовано, що відповідно до специфіки і тенденцій розвитку українського сценічного мистецтва перших десятиліть ХХІ ст. вітчизняний дитячий мюзикл поєднує інтеркультурні та національні елементи. Дослідження виявило, що основою формування українського дитячого мюзиклу є різноманітні музично-драматичні жанрові різновиди (зонг-опера, рок-опера, музична комедія) та художньо-естетичні принципи бродвейських мюзиклів. *Наукова новизна*. Досліджено драматургічні, художньо-естетичні, стилістичні та режисерсько-постановочні аспекти дитячих мюзиклів, представлених в репертуарі музичних та музично-драматичних театрів України на сучасному етапі; розглянуто особливості вітчизняних дитячих мюзиклів та виявлено їхні основні характеристики; вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано дитячі мюзикли «Кицин дім», «Жив собі пес», «School of rock».

Ключові слова: дитячий мюзикл; музичний театр; музично-драматичний театр; драматична складова; жанрова специфіка; художність образів

Для цитування

Белименко, Л. (2022). Дитячі мюзикли на сцені сучасних музичних та музично-драматичних театрів України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 110-116. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269609>

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку суспільства дитячий мюзикл посідає важливе місце в репертуарі музичних та музично-драматичних театрів України, оскільки завдяки специфічним жанровим характеристикам (яскравість, багатогранність, доступність подачі драматургічного, хореографічного та музичного матеріалу, видовищність, про-

вокаційність та ін.) відповідає запитам сучасного глядача від дошкільного до старшого шкільного віку.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДЖЕРЕЛ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує зростання серед українських вчених-

мистецтвознавців та культурологів наукового інтересу до вітчизняних мюзиклів. Серед інших назвемо праці Д. Вакулєнко (2021) «Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні», а також М. Мельник, (2018), С. Манько (2014), В. Лапко (2011), І. Зайцевої (2017), Ю. Ковалєнко (2007) та ін.

Проте представлені публікації, на жаль, не висвітлюють проблематику дитячих мюзиклів — у більшості з них, відповідно до предмета дослідження, про дитячі мюзикли згадується побіжно або ж не згадується взагалі.

Винятком є наукові праці О. Шевельової (2020), яка в публікації «Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту», зокрема, розглядає і дитячі мюзикли, а в статтях «Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті субкультури молодого покоління» (2022) та «Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проекту» (2021) аналізує особливості процесу режисерського втілення сучасного дитячого мюзиклу згідно з запитами та інтересами молодшого глядача як представника сучасного інформаційного суспільства, а також розглядає режисерсько-постановочні новації в контексті «оновлення дитячого репертуару на основі синтезу засобів виразності та їхнього оригінального сполучення» (Шевельова, 2021, с. 263). Особливостям використання новітніх режисерських технологій у процесі створення сучасних дитячих мюзиклів присвячена наукова розвідка М. Харченко (2021) «Режисерські технології при створенні сучасних дитячих мюзиклів». Х. Новосад-Лєсюк (2022) в статті «Становлення жанру мюзиклу на Львівській сцені (1986-1990)» досліджує історію постановок перших дитячих мюзиклів на сцені Львівського театру юного глядача ім. М. Горького та Львівського російського драматичного театру Радянської Армії ПрикВО.

На основі історіографічного аналізу виявлено, що проблематика дитячого мюзиклу в Україні лишається одним із найменш досліджених питань сучасного мистецтвознавства.

Актуальність статті зумовлена необхідністю проведення мистецтвознавчого дослідження дитячого мюзиклу на сценах сучасних вітчизняних музичних та музично-драматичних театрів з метою теоретизації особливостей їхніх драматургічних, художніх, стилістичних та режисерських рішень, доповнення та розширення наявної наукової бази дослідження мюзиклу в Україні.

Мета статті полягає у виявленні особливостей постановок дитячих мюзиклів на сценах

українських музичних та музично-драматичних театрів у драматургічному, художньо-естетичному, стилістичному й режисерсько-постановочному аспектах.

Дослідження здійснюється за допомогою системного методу (для розгляду дитячого мюзиклу як самостійного жанру), компаративного методу, методу мистецтвознавчого та жанрово-стильового аналізу (для виявлення особливостей розвитку вітчизняного дитячого мюзиклу та специфічних особливостей його постановок на сценах музичних та музично-драматичних театрів України), а також методу узагальнення.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Початок ХХІ ст. ознаменувався активним розвитком та популяризацією вистав жанру «мюзикл», що було зумовлено розширенням репертуару більшості музичних та музично-драматичних театрів України постановками провідних, касових закордонних мюзиклів, наприклад, «Кабаре», «Моя прекрасна леді», «Мама Мія», «Привид опери», «Привіт, Доллі», «Кішки» та ін. Відповідно це посприяло активізації створення вітчизняних мюзиклів, зокрема й дитячих.

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства не існує чітко сформованих та загальновизнаних критеріїв виокремлення дитячого мюзиклу як окремого жанру, проте найбільш об'єктивним критерієм є емоційний відгук дітей на виставу, який власне і зумовлює базові компоненти:

- посилення ігрового аспекту;
- використання більш яскравих, динамічних і видовищних форм у порівнянні з мюзиклом для дорослої аудиторії;
- відповідність драматургії образів сприйняттю дитини (згідно зі специфікою вікової категорії).

Дитячий мюзикл — універсальний сценічний твір, який апелює передусім до вміння дитини сприймати навколишній світ в єдності всіх життєвих проявів, без індивідуалізації явищ буття, оскільки репрезентує більше тяжіння до синтезу мистецтв, універсальної сценічної мови, в якій органічно поєднано драматичні, музичні, пластичні та образотворчі засоби виразності.

Наразі дитячі мюзикли представлено в репертуарі більшості театральних закладів України, проте основну увагу в ній приділено дослідженню дитячих мюзиклів сучасних музичних та музично-драматичних театрів України.

Варто зауважити, що постановки перших українських дитячих мюзиклів на сценах вітчизняних театрів було здійснено ще наприкінці ХХ ст.

Поміж них дослідники називають: «Лис Микита» І. Франка (інсценізація Р. Кудлика, композитор Б.-Ю. Яновський, режисер П. Колісник, Перший український театр для дітей та юнацтва, 1986 р.), «Биндюжник і Король» за І. Бабелем (музика О. Журбіна, лібрето А. Еппеля, режисер А. Ротеншейн, Львівський російський драматичний театр Радянської Армії ПрикВО, 1987 р.), «Привіт, Доллі!» за мотивами п'єси Т. Вайдлера (музика Дж. Хермана, режисер А. Ротеншейн, Львівський російський драматичний театр Радянської Армії ПрикВО, 1988 р.) та «Том Сойєр» М. Твена (інсценізація М. Петренка, композитор Б.-Ю. Янівський, режисер М. Лукавецький, Перший український театр для дітей та юнацтва, 1990 р.), наголошуючи, що жанр дитячого мюзиклу «...пройшов шлях свого становлення в різноманітних стилістичних проявах: від авторських музично-сценічних інтерпретацій українських сюжетів до постанов світової класики» (Новосад-Лесюк, 2022, с. 609).

Специфіка і тенденції розвитку сценічного мистецтва в Україні перших десятиліть ХХІ ст. («Пеппі Довгапанчоха» Є. Лапейка, «Аліса в дивосвіті» А. Бондаренка за мотивами однойменної книги Л. Керрола, «Диво у лісі» за п'єсою Я. Козлова та «Зачароване каміння» за п'єсою Р. Камінської) (Вакулєнко, 2021, с. 560) багато в чому визначили тяжіння вітчизняного дитячого мюзиклу до інтеркультурності та націоналізації водночас.

Інтеркультурність проявилася, зокрема, і в опануванні міжнародних основ мюзиклу як одного з основних жанрів західного музично-театрального мистецтва, що посприяло затвердженню певних канонів у дитячих мюзиклах, створених вітчизняними авторами, та постановках закордонних дитячих мюзиклів на українській сцені.

Націоналістичні тенденції проявилися в пріоритетності традицій національного музично-драматичного театру, які посприяли формуванню та затвердженню художньо-естетичної своєрідності вітчизняного дитячого мюзиклу.

Водночас, на думку вітчизняного дослідника Д. Кравченко (2015), процес донесення деяких українських мюзиклів до глядача ускладнений передусім через їхню високодуховну тематику та відсутність відповідного інструментарію і технологій (економіка, специфіка кастингу, особливості репетиційного періоду, робота з акторами, технічне забезпечення, реклама, піар, реалізація квитків, регулярний прокат та ін.), через що навіть якісний художній продукт не може протриматися в репертуарі більше кількох місяців (с. 242).

У 2010 р. відбулася прем'єра першого українського дитячого мюзиклу «Бджілка» (М. Гнатюка, В. Тимодинського та В. Чепелюка, балетмейстер-

постановник Л. Косаковська, концертна зала Центру культури і дозвілля Волинського національного університету ім. Лесі Українки, Луцьк).

Одним із найпопулярніших вітчизняних дитячих мюзиклів, створених після проголошення незалежності став мюзикл «Кицин дім» за п'єсою С. Маршака (2012 р.). Понад десять років цей мюзикл посідає провідне місце в репертуарі музичних та музично-драматичних театрів України — постановки Запорізького театру молоді (композитор М. Попов, режисер В. Лютинська, хореограф С. Степанов, художник-постановник Т. Власенко), Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. І. Кочерги (музика С. Бедусенко, режисер І. Антонюк, художник-постановник М. Герасимчук), Дніпровського академічного театру опери та балету (музика С. Бедусенко, режисер Ж. Чепела, хореографія В. Ніколаєва, художник-постановник Н. Коцар), Київського національного академічного театру опери (музика П. Вальдгарда) та ін. репрезентують авторські режисерські підходи не лише до літературної основи, а й до вирішення всіх завдань, поставлених відповідно до специфіки жанру: драматична складова образів, особливий тип синтезу драматургії, музики, хореографії, ритму, пластики та ін.

Передусім для дитячої аудиторії важливим є створення цікавої, яскравої та видовищної казки, яке досягається завдяки правдивому й цікавому вирішенню характерів і пластики героїв мюзиклу — Кішки, Кота, Півня, Кози та інших, виконанням складних хореографічних елементів та підтримок, використанням найновіших розробок в галузі театральних технологій.

Особливе місце дитячі мюзикли посідають в новорічному репертуарі. Так, наприклад, «Новорічна Одиссея» (Одеський національний театр опери та балету, 2022 р.) — постановка, в якій синтез, як основу жанру мюзикл, репрезентовано не лише на рівні видів мистецтва, але й на рівні жанрів та стилів, зокрема, хореографічна складова представлена класичним балетом, сучасним танцем, відповідно класичною та сучасною музикою, а також традиційними героями та роботами-трансформерами.

Одним із яскравих сучасних українських дитячих мюзиклів, створених за народними мотивами, є мюзикл «Жив собі пес» (композитор В. Назаров, лібрето П. Мага), постановку якого на сцені Дніпровського національного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка здійснив режисер В. Назаров у співпраці з балетмейстером О. Коваленко та художником Б. Голодницьким.

Окремий інтерес в контексті дитячих мюзиклів на сценах українських музичних та музично-драматичних театрів викликають адаптовані версії легендарних закордонних мюзиклів. Наприклад, 40-й сезон Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва було відкрито прем'єрою легендарного бродвейського мюзиклу Е. Л. Веббера «School of rock», адаптованого саме для української аудиторії (переклад українською мовою В. Бульби, режисер В. Пальчиков, хореограф Д. Сагайдаковська, сценограф М. Грабченко) (Полішук, б.р.). У мюзиклі, який розрахований на підлітків, крім професійних акторів, режисером було залучено 13-ть дітей-акторів із різних областей України. Роль головного героя у двох складах виконують І. Завгородній — провідний актор київського Театру на Подолі та Ю. Годо — всесвітньовідомий оперний та кросоверний співак. Це, відповідно, вплинуло на особливості авторського виконання: акторська інтонація, професійне вміння непомітно перейти від розмовної мови до співу та яскрава неповторність індивідуальності тембру.

У репертуарі Київської опери (Театр опери і балету для дітей та юнацтва) кінця 2010-х — початку 2020-х рр. мюзикли представлені постановками: «Непохитний олов'яний солдатик» за однойменною казкою Г.-К. Андерсена (композитор С. Баневич), «Пригоди Буратіно» (композитор О. Білаш, лібрето: О. Білаш, Є. Душенко, Л. Татаренко); «Як козаки змія приборкували» (за мотивами казки О. Вратарьова «Зміючка-Несміючка», композитор І. Поклад); «Пригоди Гекльберрі Фінна» (за мотивами однойменного роману М. Твена; режисер-постановник В. Пальчиков, композитори: Ж. Колодуб, Л. Колодуб, лібрето: Д. Кісін, В. Пальчикова) та ін. (Малюкова, 2021, с. 33).

Аналізуючи репертуар сучасних сценічних майданчиків України, можемо констатувати наявність кількох типів постановок дитячих мюзиклів:

- дитячі мюзикли написані безпосередньо для дітей;
- дитячі мюзикли, які створені для дорослих і постановку яких було здійснено на сцені театру для дітей з відповідними естетичними змінами;
- дитячі мюзикли, постановка яких здійснена за участю дітей.

Сучасні дитячі мюзикли, представлені в репертуарах музичних та музично-драматичних театрів України, умовно поділяються на:

- музично-драматичні вистави, які вирізняються драматичним складником сюжету, постановкою за класичними творами дитячої літератури з використанням музики для посилення канонічного тексту з метою створення паралельного надсприйняття сценічної дії (такі

мюзикли, за окремими винятками, розраховані на підлітків);

- постановки, в яких музичні та пластичні засоби сценічної виразності є головними — порівняно спрощена текстова основа компенсується яскраво-образними музичними виражальними засобами та хореографічною складовою, акторською пластикою (здебільшого це мюзикли, розраховані на дітей дошкільного та молодшого шкільного віку).

ВИСНОВКИ

Становлення протягом останніх десятиліть жанру мюзиклу стало значущою культурною подією, яка засвідчила активізацію різножанрових трансформаційних процесів як музичного, так і сценічного мистецтва в Україні.

Дитячі мюзикли, представлені на сучасному етапі в репертуарі музичних та музично-драматичних театрів України, репрезентують унікальну форму функціонування вітчизняної школи з усіма її національними та художньо-естетичними особливостями, а також необмежені можливості в сценічній репрезентації цілісних і багатоаспектних культурних шарів минулого й сучасності. Відповідно до специфіки і тенденцій розвитку українського сценічного мистецтва перших десятиліть ХХІ ст. вітчизняний дитячий мюзикл поєднує інтеркультурні та національні елементи. Дослідження виявило, що основою формування українського дитячого мюзиклу є різноманітні музично-драматичні жанрові різновиди (зонг-опера, рок-опера, музична комедія) та художньо-естетичні принципи бродвейських мюзиклів.

На сучасному етапі розвиток дитячого мюзиклу пов'язаний з реформуванням репертуару музичних і музично-драматичних театрів та пошуком нових сценічних форм, які б відповідали смакам і запитам глядачів.

Наукова новизна полягає в дослідженні драматургічних, художньо-естетичних, стилістичних та режисерсько-постановочних аспектів дитячих мюзиклів, представлених в репертуарі музичних та музично-драматичних театрів України на сучасному етапі; виявленні особливостей вітчизняного дитячого мюзиклу, його основних жанрових та естетичних характеристик на прикладі сучасних постановок; мистецтвознавчому аналізі дитячих мюзиклів «Кіцин дім», «Жив собі пес», «School of rock».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вакуленко, Д. Ю. (2021). Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні. *Грааль науки*,

- 1, 559–561. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.122>
- Зайцева, І. (2017). Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 10(50), 262–267.
- Коваленко, Ю. П. (2007). Еволюція форм мюзиклу в постановках Харківського, Київського та Одеського музичних театрів (1980–2005). *Культура України*, 18, 144–153.
- Кравченко, Д. (2015). Театральний мюзикл як практика видовищної культури. В *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства*, Матеріали наукової конференції (с. 242–245). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5704/1/Kravchenko.pdf>
- Лапко, В. (2011). Новорічний мюзикл М. Паперника «За двома зайцями» як адаптація п'єси М. Старицького до розважального жанру. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки*, 6(1), 97–105.
- Малюкова, Н. (2021, 15–16 квітня). Жанр мюзиклу в київських театрах. В *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри*. В *Науково-методичний аспект*, Матеріали XI науково-практичної конференції (с. 31–33). Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв.
- Манько, С. (2014). Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях. *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 43–47.
- Мельник, М. (2018, 22 березня). Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття. В *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (с. 137–140). Видавничий центр КНУКіМ.
- Новосад-Лесюк, Х. Н. (2022). Становлення жанру мюзиклу на Львівській сцені (1986–1990). *Грааль науки*, 11, 605–609. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.12.2021.116>
- Поліщук, Т. (б.р.). *School of Rock (Школа року) з'явилася в Києві*. Київська опера. Взято 12 вересня 2022 року з <https://kiyivoperatheatre.com.ua/school-of-rock-shkola-roku-zyavylasya-v-kyuevi/>
- Харченко, М. В. (2021). Режисерські технології при створенні сучасних дитячих мюзиклів. В *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція*, Матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів (с. 80–84). Видавничий центр КНУКіМ.
- Шевельова, О. (2020). Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*, 46, 31–44.
- Шевельова, О. (2021). Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проекту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), 262–276. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251827](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251827)
- Шевельова, О. (2022). Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті субкультури молодого покоління. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), 149–161. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(54\).2022.255436](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(54).2022.255436)

REFERENCES

- Kharchenko, M. V. (2021). Rezhyserski tekhnolohii pry stvorenni suchasnykh dytiachykh miuzyklyv [Directing Technologies in the Creation of Modern Children's Musicals]. In *Aktualni dyskursy mystetstva estrady: tradytsii ta yevropeiska intehratsiia* [Actual Discourses of Stage Art: Traditions and European Integration], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference of Scientific and Pedagogical Workers, Doctoral Students, Post-Graduate Students, Candidates, Master's Students and Students (pp. 80–84). KNUKIM Publishing Center [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. P. (2007). Evoliutsiia form miuzyklu v postanovkakh Kharkivskoho, Kyivskoho ta Odeskoho muzychnykh teatriv (1980–2005) [The Evolution of Musical Forms in the Productions of Kharkiv, Kyiv and Odesa Musical Theaters (1980–2005)]. *Culture of Ukraine*, 18, 144–153 [in Ukrainian].
- Kravchenko, D. (2015). Teatralnyi miuzykl yak praktyka vydovyshchnoi kultury [Theater musical as a practice of spectacular culture]. In *Kulturni praktyky yak chynnyk sotsiokulturnoi modernizatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva* [Cultural Practices as a Factor of Socio-Cultural Modernization of Modern Ukrainian Society], Proceedings of the Scientific Conference (pp. 242–245). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5704/1/Kravchenko.pdf> [in Ukrainian].
- Lapko, V. (2011). Novorichnyi miuzykl M. Papernyka "Za dvoma zaitsiami" yak adaptatsiia piesy M. Starytskoho do rozvazhalnogo zhanru [M. Papernyuk's New Year's Musical "Behind Two Hares" as an Adaptation of

- M. Starytskyi's Play to the Entertainment Genre]. *Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University. Philological Sciences*, 6(1), 97–105 [in Ukrainian].
- Maliukova, N. (2021, April 15–16). Zhanr miuzykly v kyivskykh teatrakh [The Musical Genre in Kyiv Theaters]. In *Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry. Naukovo-metodychnyi aspekt* [Stage and Musical Art: Circus and Variety Genres. Scientific and Methodological Aspect], Proceedings of the 11th Scientific and Practical Conference (pp. 31–33). Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts [in Ukrainian].
- Manko, S. (2014). Istoriiia rozvytku zhanru miuzykly v Ukraini v pershodzherelakh ta publikatsiiakh [History of the Genre of the Musical in Ukraine in the Primary Sources and Publications]. *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*, 1, 43–47 [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2018, March 22). Miuzykl yak fenomen mystetstva ukrainskoi estrady XXI stolittia [Musical as a Phenomenon of Ukrainian Pop Art of the 21st Century]. In *Ekonomika i kultura Ukrainy v svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: pozytsionuvannia i realii* [Economy and Culture of Ukraine in World Globalization Processes: Positioning and Realities], Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (pp. 137–140). KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].
- Novosad-Lesiuk, Kh. N. (2022). Stanovlennia zhanru miuzykly na Lvivskii stseni (1986–1990) [Formation of the Musical Genre on the Lviv Stage (1986–1990)]. *Grail of Science*, 11, 605–609. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.12.2021.116> [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (n.d.). *School of Rock (Shkola roku) zivavylasia v Kyievi* [School of Rock Appeared in Kyiv]. Kyivska opera. Retrieved September 12, 2022, from <https://kyivoperatheatre.com.ua/school-of-rock-shkola-roku-zyavylasya-v-kyievi/> [in Ukrainian].
- Shevelova, O. (2020). Dytiachio-iunatskyi repertuar suchasnoho muzychnoho teatru Ukrainy: problemy doslidzhennia rezhyserskoho kontseptu [Children's and Youth Repertoire of Modern Musical Theater of Ukraine: Problems of Director's Concept Research]. *Ukrainian Musicology*, 46, 31–44 [in Ukrainian].
- Shevelova, O. (2021). Suchasnyi dytiachyi miuzykl "Zhaba Masha" O. Spilioti v konteksti rezhyserskoho modeliuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu [Modern Childrens Musical "Frog Masha" by O. Spilioti in the Context of Directors Modeling of a Creative Art Project]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (52–53), 262–276. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251827](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251827) [in Ukrainian].
- Shevelova, O. (2022). Suchasnyi dytiachyi miuzykl "Zhaba Masha" O. Spilioti v konteksti subkultury molodoho pokolinnia [Realization of Modern Childrens Musical "Frog Masha" by O. Spilioti in the Context of the Youth Subculture]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(54), 149–161. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(54\).2022.255436](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(54).2022.255436) [in Ukrainian].
- Vakulenko, D. Yu. (2021). Stanovlennia miuzykliv yak populiarnoho zhanru v Ukraini [Development of Musicals as a Popular Genre in Ukraine]. *Grail of Science*, 1, 559–561. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.122> [in Ukrainian].
- Zaitseva, I. (2017). Deiaki tendentsii rozvytku ukrainskoho miuzykly yak mystetstva i haluzi shou-industrii [Some Trends in the Development of the Ukrainian Musical as an Art and Branch of the Show Industry]. *Young Scientist*, 10(50), 262–267 [in Ukrainian].

CHILDREN'S MUSICALS ON THE STAGE OF MODERN MUSICAL AND MUSIC AND DRAMA THEATRES IN UKRAINE

Liliana Belymenko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of children's musical productions on the stages of Ukrainian musical and music and drama theaters in dramaturgical, artistic-aesthetic, stylistic, and directing-production aspects. *Research methodology.* The systematic method (for researching the children's musicals as an independent genre), the comparative method, the method of art history, and genre-style analysis (to identify the features of the domestic children's musical development and the specific features of its productions on the stages of musical and music and drama theatres of Ukraine), as well as the method of generalisation, were applied. *Results.* Children's musicals, presented in the repertoire of musical and music and drama theatres of

Ukraine, represent a unique form of functioning of the national school with all its national and artistic and aesthetic features, as well as unlimited possibilities in the stage representation of holistic and multidimensional cultural layers of the past and present. The peculiarities of children's musicals, their main genre, and aesthetic characteristics (tendency to a synthesis of arts, universal stage language, which organically combines dramatic, musical, flexible, and visual means of expression) are revealed in the example of modern productions. It is found that in accordance with the specifics and trends in the development of Ukrainian stage art of the first decades of the 21st century, the domestic children's musical combines intercultural and national elements. The study revealed that the basis for the formation of Ukrainian children's musicals is a variety of musical and dramatic genres varieties (zong opera, rock opera, musical comedy) and artistic and aesthetic principles of Broadway musicals. *Scientific novelty*. The dramaturgical, artistic and aesthetic, stylistic and directorial aspects of children's musicals presented in the repertoire of musical and music and drama theaters of Ukraine at the present stage are investigated; the features of domestic children's musicals are considered and their main characteristics are revealed; for the first time in the national art history the children's musicals *Cat's House* (Kytsyn Dim), *There Once Was a Dog* (Zhyv Sobi Pes), *School of Rock* are analyzed.

Keywords: children's musical; musical theatre; music and drama theatre; dramatic component; genre specificity; artistry of images.

Інформація про автора

Ліляна Белименко, викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-7323-9528, e-mail: lilyana.belimenko@gmail.com

Information about the author

Liliana Belymenko, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St. Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7323-9528, e-mail: lilyana.belimenko@gmail.com



ВИСТАВА «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ІВАНА УРИВСЬКОГО В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ПАРАЛЕЛЯХ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРУ

Тетяна Бойко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — висвітлити концепти вистави «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру. *Методологія дослідження*. Спирається на загальнонаукові методи: аналітичний (для вивчення специфіки національної драми та поняття інтертекстуальності), типологічно-структурний (для аналізу сценічної історії драми Лесі Українки «Камінний господар») та феноменологічний (для визначення оригінальності й креативності режисерської практики Івана Уривського). *Результати*. Режисер Іван Уривський демонструє специфіку роботи з творами національної драматургії. Сценічний простір «Камінного господаря» насичений символікою, що викликає у глядачів асоціації, рефлексії й зчитування символів. У статті схарактеризовано смислотворчі параметри національної драматургії та визначено сутність поняття «сценічна класика». Зокрема, сучасне режисерське прочитання драми «Камінний господар» Лесі Українки викладено в ретроспективі картин минулого й розумінні певної тенденційності сценічної історії. Ця вистава непересічна завдяки глибокій культивуванню інтертекстуального поля драми. Режисер зняв із романтичних котурнів героїв цієї п'єси та по-новому розставив акценти. Інтенція донни Анни — «Нема без влади волі» — стала лейтмотивом вистави, що змодельована наперекір сценічній традиції і демонструє нову якість режисерського мислення. Образ жіночого марносластва, відтворений у виставі І. Уривського за допомогою деформованих скульптурних чудовиськ, апелює до сучасних соціальних стандартів. Сила, влада, воля — тріада, що скеровує шлях людей до успіху. *Наукова новизна* цієї статті визначається введенням до наукового обігу концептів вистави «Камінний господар», яку проаналізовано крізь призму інтертекстуальних нашарувань сценічної історії цієї драми. *Ключові слова*: сценічна класика; режисера; Дон Жуан; скульптура; Іван Уривський; Леся Українка

Для цитування

Бойко, Т. (2022). Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 117-124. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269616>

ВСТУП

Насучасному етапі смислотворчий функціонал національної сценічної класики значно збільшився. Нові концепти сучасних режисерів сигналізують про важливі для вітчизняного театру аспекти, а саме: зміни творчих поколінь, застосування новітніх технологій, тематична й політична кон'юнктура, виконавська універсальність, естетико-художня еkleктика тощо. Класика стає «лакмусовим папірцем» (за Г. Липківською), завдяки якому видно трансформації певних режисерських кліше, глибину авторських переосмислень, а часом і ра-

дикального шматування відомих сюжетів. Крім того, неозброєним оком видно, що до мистецьких берегів докотилися хвилі цифрової доби з усіма її можливостями й візуальними фантазмагоріями. Це, відповідно, породило нові підходи до роботи над образною лексикою вистав.

Отже, нині є всі підстави говорити про формування парадигми нової української (сценічної) класики. Вона увиразнена в режисерському багатоголоссі як зрілих (Д. Богомазова, А. Білоуса, Р. Держипільського, С. Павлюка та ін.), так і молодих (І. Уривського, Д. Петросяна, Д. Весельського та ін.) українських митців. Цей процес стрімко

набирає обертів і потребує фахового осмислення, типологізації та наукового узагальнення в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Для написання цієї статті були використані праці театрознавців А. Бананурського, Г. Веселовської, В. Корнієнка, в яких розтлумачено поняття «сценічна класика» та «інтертекстуальність». Для осмислення концептів драми Лесі Українки «Камінний господар» було використано розробки літературознавиць О. Забужко (2007) та В. Агєєвої (2002). Для простеження інтертекстуальних нашарувань сценічної історії цієї п'єси досліджувалися статті Г. Веселовської (2018), М. Гринишиної (2012), Н. Кресан (2004), М. Резниковича (Резникович, 2002). Крім того, довелось звернути увагу на рецензії преси та інтернет-ресурсів, де театральні критики фіксують враження від вистави «Камінний господар» та режисерські наративи Івана Уривського. Зокрема, для написання цієї статті стали у нагоді публікації Д. Кашперської (2020) та Н. Євдокимової (2021) на інтернет-порталах Протеатр та The Ukrainians. Актуальність цієї теми зумовлена необхідністю аналізу сучасних вистав за творами української класики й відповідає актуальним запитам українського мистецтвознавства.

Мета статті — висвітлити концепти вистави «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних паралелях вітчизняного театру.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Ревізія сценічної класики — перманентне явище еволюції театрального мистецтва. Адже будь-який текст, потрапляючи на сцену, розпочинає власну історію, яка за певних соціокультурних обставин або складається вдало й має попереду «вічне життя», або, навпаки, згасає й вичерпує актуальність ще в своєму часі. Тексти, яким поталанило, згодом стають канонічними для певних інтерпретацій, а вистави за ними зроблені складають фундамент традиційних форм багатьох національних театрів. Зрозуміла річ, «класичними» ми називаємо твори чи вистави, які мають тривалу сценічну історію й значний літературно-критичний дискурс.

Наприклад, у «Театрально-драматичному словнику ХХ століття» термінологічне поле класики визначається як:

... драматичні і сценічні твори, що мають особливий статус. Виокремлення їх у літературному

й театральному процесі пов'язане з наявністю специфічних характеристик, котрі надавалися цим творам: високе художнє значення, естетична новизна, рівень майстерності автора, що звеличує його над сучасниками, суспільний резонанс при публікації або постановці, постійне звернення до них істориків театру, драматургії або практиків театру, парадигмальний культурологічний характер. (Баканурський & Корнієнко, 2009, с. 119)

Власне, виходячи з цих позицій можна стверджувати, що класичні твори театральної царини являють собою певний симбіоз п'єси й постановки в межах режисерського задуму та образно-сислової лексики. Для семантичного ряду сценічної класики недостатньо лише ваги й глибини драматургічного тексту, адже за твердженням Патріса Паві (2006) «... вислів “класична драматургія” вказує на формальний тип драматичної будови й репрезентації світу, а також на самотню логічну систему драматургічних правил і законів» (с. 145).

Відтак термін «сценічна класика» логічно розглядати в динаміці режисерських прочитань багатьох текстів драматургії та інсценізацій прози українських письменників. В історії вітчизняного театру накопичився величезний масив таких прочитань від перших професійних п'єс на кшталт «Наталки Полтавки» І. Котляревського до творів і п'єс письменників радянської доби. У депозитарії національної сценічної класики є твори «першого ешелону», що стали візитівками багатьох театрів й уславили провідних митців, а є й такі, що творчо-гучно пролунали лише декілька разів, але були необхідною ланкою у розвитку вітчизняного режисерського та акторського мистецтва. В усякому разі «класика» й «національна традиція» нерозривно пов'язані поняття, що відбиваються в глядацьких виднокочах розмаїттям архетипних картин.

Якщо ж поняття національної класики розглядати в ширшому контексті й вмонтовувати його сегментарні окремоті до світового історико-культурного пласту, то, зрозуміла річ, ми побачимо багато точок збігів чи паралелей з усім відомими універсаліями, архетипами, культурними кодами тощо. Будь-які збіги чи парафрази класичних текстів вказують, перш за все, на певну універсальність сюжетів, їхню належність не так авторіві, як певній культурній добі, суспільно-політичним передумовам, літературним тенденціям тощо. Це, так би мовити, загальна картина, тло, де строкатими мазками увиразнено сюжети сценічних варіацій того чи іншого твору. На сучасному етапі цей процес

корелюється в межах *інтертекстуальної* вертикалі, коли

... йдеться про використання ліричних, фольклорних, літературних та інших текстів у новому художньому дискурсі. Сенс виникає завдяки пов'язуванню різних семантичних векторів, спрямованих у безкрай культурного контексту, зовнішнього семіотичного оточення відповідного конкретного тексту. Отже, щоразу формується нова відтворювальна структура цілого, що є характерним для постмодернізму, тісно пов'язаним з неоміфологізмом. (Веселовська, 2014, с. 96)

У процесі формування нової парадигми української класики абриса інтертекстуальних нашарувань накреслено в багатьох постановках сучасних режисерів. У цьому контексті варто розглянути інтерпретацію драми Лесі Українки «Камінний господар» на сцені київського Театру на Подолі у режисурі Івана Уривського. Ця подія виявилася знаковою у багатьох сенсах. По-перше, вистава вийшла 29 лютого 2020 року як данина пам'яті 150-річчю від дня народження Великої Поетеси, по-друге, вона розгорнула нову сторінку в історії сценічних прочитань цього сюжету. Гучний суспільний резонанс цієї вистави якнайкраще свідчить про те, що сценічна версія І. Уривського виявилася нетривіальним ребусом з багатьма інваріантами глядацького дешифрування.

Як відомо, літературна доля Дона Жуана склалася напрочуд вдало, його ім'я майорить у доробку велетнів драматичного слова Тірсо де Моліни, Мольєра, Д. Байрона, Е. Т. А. Гофмана та ін. Особливе місце у цьому поважному переліку посідає й «жіноча» версія Лесі Українки. Сміслові особливості цієї версії фундаментально дослідила Оксана Забужко (2007), а ґрунтовні наукові конотації щодо образу спокусника у світовому контексті надала Віра Агеєва (2002). Лекції цих поважних дослідниць доступні сьогодні в інтернет-мережі широкому колу зацікавлених глядачів. У цьому контексті вистава І. Уривського звучить в унісон з цим поважним масивом тлумачень та міфологем й гучно дисонує з попереднім досвідом сценічних втілень драми. Як відомо, перший показ «Камінного господаря» відбувся у Театрі Миколи Садовського 18 січня 1914 року. Тоді монументальну роль Командора зіграв сам Микола Карпович, а образ Дон Жуана став одним з завершених зразків акторського доробку Івана Мар'яненка. Поряд із М. Садовським і І. Мар'яненком, лідерами тогочасного акторського цеху, виконання донни Анни молодою актрисою Марією Малиш-Федорець не набуло домінантного звучання

й, певною мірою, залишилося в тіні. Писані декорації художника І. Бурячка милували глядацьке око багатою оздобою будинку іспанського гранда, дзюркотом води справжнього фонтану у центрі затишного дворика, до дрібниць відтвореними деталями історичних костюмів і предметів побуту. Як слушно зауважує Г. Веселовська (2018) в монографії «Театр Миколи Садовського (1907-1920)»: «... жоден із постановників, котрі працювали в театрі Садовського, не був рішучим режисером-новатором чи концептуалістом» (с. 81). Тому режисерське прочитання Г. Матковського та М. Старицької, в дусі «ілюзії справжнього життя» надало, так би мовити, героїко-романтичного заспіву драмі, який тривалий час відлунював в інтертекстуальній перспективі твору. Нині деталізацію концептуальних наголосів сценічної історії цієї драми викладено у статтях сучасної дослідниці М. Гринишиної (2012), з яких випливає, «... що вистава театру М. Садовського була «чоловічою», головним у структурі дії було протистояння Командора і Дон Жуана. Тим паче, що М. Малиш-Федорець прописала в образі Анни лише владність та егоїстичність, не зумівши довести непересічний розум і цілеспрямованість своєї героїні» (с. 88).

Власне, цей вектор образної лексики першого прочитання й розташування сил конфлікту драми попрямував до наступних втілень і зумовив «штампи режисерського рішення та акторського виконання твору» (Гринишина, 2012, с. 92). Так, наприклад, «... версія Театру російської драми лишала жіночі образи вистави в тіні чоловічих. Ані донна Анна О. Петрової та В. Драги, ні Долорес О. Смирнової та А. Литвинової не виглядали навіть гідними партнерками Дон Жуана і Командора» (Гринишина, 2012, с. 98), образи яких, знову ж таки, в дусі чоловічої конкуренції й світоглядного двобою, у пишнотях і блиску «оперної сценографії» А. Петрицького, створили видатні актори Ю. Лавров та А. Милославський. Зрозуміла річ, що огорнена полудою романтичної патетики вистава К. Хохлова, здійснена 1939 року, була зразковою демонстрацією процесу «МХАТизації» радянського театру й не викликала тоді ніякого подиву.

З часом, уже на початку 1970-х рр., новий формотворчий поворот сценічної долі «Камінного господаря» відбувся завдяки режисерським концептам Сергія Данченка. У доробку майстра однаково вагомі дві постановки: у Львівському академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1971) та на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка (1988). У львівській виставі режисер прагнув філософських узагальнень про-

блематики твору, шукаючи метафоричної символіки образного ряду: аскетичний кам'яний конус «омріяної гори», трансформований на різні місця дії, підвішена макет-маска й темні постаті-маски, що наглядали за гріхопадінням героїв тощо. Між емоційними виявами та світоглядними устремліннями Дона Жуана (Б. Ступка) та Донни Анни (Л. Кадирова) зберігався відповідний паритет. Тобто, у виставі апробувалися елементи режисерського інтелектуалізму С. Данченка: вихід на загальнолюдські проблеми через мікрокосм окремої людини. Як зазначає М. Гринишина (2012):

... у стилістиці спектаклю він поєднав епічність дійства з яскравою образністю його окремих компонентів і деталей, у жанрі — філософську узагальненість й відстороненість поетичної притчі з психофізичною конкретністю драми. Просякнутий знаковими символами простір дії (художник М. Кипріян), насичена конденсованим музичним звуком її атмосфера (композитор Б. Янівський) слугували ґрунтом і тлом для розгортання епізодів-композицій, що оповідали історію переможеної особистості в її боротьбі з собою та навколишнім життям. І цей шлях розгортання й краху морального імперативу, уособленого в дуєті-двобої Дон Жуана і Донни Анни, насамперед і вирізняв львівську виставу з цілого ряду її попередників у сценічній історії «Камінного господаря». (с. 100–101)

У київській версії «Камінного господаря» (1988) С. Данченко так само вдався до аскетичного й похмурого відтворення просторових координат: за допомогою мармурових плит на сцені поставало справжнє кам'яне середовище (сценографія Д. Лідера). У цьому приреченому холодному світі байдужий і дещо розгублений Дон Жуан (С. Олексенко) був представником покоління, поведінкою та вчинками якого режисер вимірював моральні імперативи тогочасного суспільства. Цей герой був одним із перших сценічних «лицарів волі», який прийняв свій хрест і не чинив опору прагматично-хижацьким світоглядам Командора (А. Хостікоєв) та Донни Анни (Ж. Калантай). Він змирився з витівками долі, як і багато непересічних представників пізньорадянської доби. Відтак ця вистава містила рефлексії філософського мислення режисера й відзначилася інтегруванням приватної сповіді до світового метатексту донжуанівського циклу. Адже вона відрізнялася від «традиційних» втілень «напруженою духовною існування героїв, а головне — серйозністю режисерського погляду на проблематику твору Лесі Українки, бажанням поставити значущі питання

й поділитися з глядачем відповіддю на них» (Гринишина, 2012, с. 103).

Останньою помітною крапкою у вервечці сценічних втілень «Камінного господаря» стала постановка М. Резникова на кону Національного театру російської драми імені Лесі Українки 2002 року. В якій, зокрема, підкреслювалася

... уможливість, безсилість ідей Дон Жуана у порівнянні з волею Командора. Важко назвати кого-небудь із цих трьох (Донна Анна, Дон Жуан і Командор) «лицарем волі», однак усі вони шукають і прагнуть реалізувати шляхи її здобуття. Концепція Командора полягає в тому, що особистої свободи можна досягнути тільки через владу над кимось, і чим більше у тебе влади, тим вільнішим ти почувашся. Перехід Дон Жуана на бік Командора — це капітуляція його ідей. (Кресан, 2004, с. 16)

Режисер М. Резникович, який втілює задум вистави у традиційних просторово-часових координатах, артикулював власний імператив щодо цієї драми так: «Перемагає завжди Командор, тобто щось суто раціональне, міцно-камінне, узгоджене і з думкою натовпу, і зі звичаями» (Резникович, 2002, с. 8).

З цього огляду якраз виструнчується інтертекстуальна вертикаль цієї драми вітчизняного театру протягом ХХ століття, яка здебільшого має вплив на нові інтерпретації. На думку Г. Веселовської (2014): «Сучасний театральний текст зазвичай надмірно насичений посиленнями, алюзіями, цитатами. Тобто, тканина вистави мовби виникає завдяки багатьом попереднім театральним текстам і текстам культури загалом, живиться ними, виростає з чужої творчості» (с. 95).

Водночас у ретроспективі картин минулого й розумінні певної тенденційності сценічної історії «Камінного господаря» сучасне режисерське прочитання І. Уривського має вагомий формотворчий поступ. Перш за все, завдяки глибокій культивуванню інтертекстуального поля драми. Свого часу цей ґрунт струсив С. Данченко, реагуючи на суспільні очікування і втілюючи власні візії світопорядку. Нині ж І. Уривський пішов іще далі. Він зняв із романтичних котурнів героїв цієї п'єси та по-новому розставив акценти, в прямому сенсі виліпив скульптурну елегію образно-предметного світу для створення статуї жіночого марнославства. Адже в історичній тягlostі сценічного втілення драми вистави переважно були «чоловічі», з артикулюванням світоглядних зіткнень Дон Жуана та Командора, а в Театрі на Подолі виникла, можливо, найбільш «жіноча» вистава з усіх пока-

заних до того. У ній «першу скрипку» грає жінка: сильна, вольова, інтелектуальна, прагматична й зухвала водночас. Жінка, яка відповідає сучасним, досить високим соціальним запитам і стандартам. І, можливо, це саме та жінка, яка змушена зрощувати в собі зернини прорахунку й статусності, бо чоловіки все частіше перетворюються на «лицарів волі» без зобов'язань і відповідальності. Головна інтенція донни Анни — «Нема без влади волі» — стала лейтмотивом вистави, що змодельована наперекір сценічній традиції і демонструє нову якість режисерського мислення.

Наміри творців цієї вистави відійти від історичних замальовок розкішного антуражу іспанського замку та показати головних героїв у стані ментального й емоційного зіткнення увінчалися неабияким успіхом. Ми бачимо у темному кабінеті сцени (синонім простору «Украденого щастя» й інших вистав І. Уривського) доволі буденне існування героїв, які ніби постали з реалій античного міфу й займаються рутинною роботою творення постаментів власного щастя. Тільки образи цього щастя не співмірні з естетичною довершеністю античних зразків, а увиразнені у деформованих абрисах багатьох скульптурних символів: підвищеної жіночої фігури, подібної до античної Венери, глиняних скелетів-мумій, понівечених крил тощо. Режисер моделює образний ряд за допомогою скульптурних опудал (парафраз із солом'яними опудалами «Лимерівни»), символів викривленої свідомості й хтивих бажань. За спостереженнями Д. Кашперської (2020):

Художниця-постановниця Тетяна Овсійчук живе темний, здебільшого чорно-сірий простір глиною, яка буде скрізь: у відрах, на забруднених руках і одязі, розлітатиметься в промінні світла, наче магічний порошок, липнучиме в'язко до тіла чи сипатиметься шматками сухого каменю. Чи то ти на сцені, чи в залі — відчуваєш, що вдихаєш цей порох і він осідає в тебе в легенях, і ти так чи інакше стаєш частиною цього камінного сонму. Люди постають з глини й обертаються на камінь.

У глєвкому глиняному середовищі режисер моделює взаємини різних за психологічними обертонами героїв: тих, хто з крицевим серцем та тверезою головою, і тих, хто має фантазійні пориви та романтичні погляди на життя. До першої когорти, безперечно, належить головна героїня — донна Анна та її чоловік — Командор. Образ цієї прагматичної жінки створила акторка Даша Малахова. Одягнена в античні напівпрозорі строї, вона постає імпульсивною вольовою жінкою, яка спо-

кушає відвертістю та полонить інтелектуальним мереживом думок стомленого життєвими мандрами дона Жуана. За допомогою рвійного танку вона обертає емоційно кволого «лицаря волі» навколо головного прагнення її життя — влади над серцями людей. Вона зтягає до цього магічного кола й пропонує «... командорського плаща Жуану, котрий, отримавши Анну, зазнає поразки бо саме Анна здобуває його і буде вчити, ніби гарячкового хлопчиська, чи лякливе цуценя, що ховається під столом, що є насправді влада та володіння тисячею озброєних правиць» (Кашперська, 2020).

Слід зазначити, що головна ідея цієї вистави сфокусована на світоглядному двобої донни Анни з доном Жуаном, в якому безапеляційно перемагає героїня. У першій сцені «лицар волі» у виконанні В'ячеслава Довженка постає огорнений у дротові конструкції, схожі на висмикнуте пір'я. Дон Жуан у його виконанні схожий на підбитого птаха, який прагне злетіти до емоційно-чуттєвого вирію. Натомість донна Анна пропонує йому лише місце на високості гори, кам'яний притулок невгамовному серцю. Варто зазначити те, що актор засобом звичайної живої розмови знімає романтичний пил з усталеного в українському театрі образу зухвалого мрійника. Дон Жуан в акторській подачі В. Довженка дуже щирий і відкритий у своїх поривах, його мета полягає не в упокоренні жіночих сердець, а в пошуку половинки власного серця, спрагло до кохання й свободи. Його пристрасть до донни Анни стає згубною, бо влада, яку вона пропонує, не дає свободи душі, натомість гарантує свободу дій. Високий кремезний красень Довженко не має душевних сил боротися й протистояти експресії й логіці крицевої жінки. «Лицар волі» губиться у світі цинізму й прагматики, стає кволим і переможеним до останку.

У фіналі символом перемоги донни Анни стає уламок античної статуї, що нависає над сценою. Саме під ребра цієї статуї героїня вкладає справжню закривавлену печінку, яка, ймовірно, символізує її фізичне з'єднання зі скульптором її долі — Командором. Образ Командора, створений Романом Халаїмовим, на тлі пристрастних перипетій донни Анни та дона Жуана корелює із вчинками сірого кардинала, який логічно й холонокровно відтворив цей скульптурний паноптикум.

Отже, концептуальні вектори вистави І. Уривського суголосні з реаліями сьогодення, в яких перемагають владні прагматичні устремління. Романтика ж у сучасному світі сприймається лише як відголос лицарського минулого, а часом взагалі як високопатосний анахронізм. Нині повсюдно пропагуються партнерські відносини, що скеровані схожими життєвими та світоглядними орієн-

тирами. Що ж тоді робити, коли любов спалахує між несхожими людьми? Людьми, які мають кардинально протилежні погляди на життя? Питання актуальне! Воно у виставі І. Уривського, з одного боку, вирішене за допомогою чудернацької образної лексики, з іншого ж, апелює до сучасних пріоритетів суспільної думки. Сила, влада, воля — тріада, що скеровує шлях сучасних людей до успіху. Цікаво, що в одному з інтерв'ю про ідею створення скульптурного середовища Іван Уривський розповідає:

У п'єсах зазвичай є багато місць дії, а я завжди намагаюся перенести все на одну локацію. Такі речі виникають у співпраці з художником-постановником: ти приходиш із якимись ідеями, ви починаєте спілкуватися, у діалозі народжується певний простір. Так з'явилася скульптурна майстерня. В нас із художницею вистави Танею Осійчук було багато ідей, аж поки ми не побачили дерев'яну «клітку» — в таких перевозять скульптури. А далі — посипались асоціації, що ця клітка — машина часу, що рухається з давніх-давен до сьогодні. Скульптури завжди хтось реставрує, а вони все одно псуються, їх потрібно відновлювати. І так крок за кроком з'явилася скульптурна майстерня. А далі пошуки — що ми можемо робити в майстерні, як рухатимуться актори у просторі? Ми ходили на екскурсії у майстерні до скульпторів і взяли звідти деталі інтер'єру, щоб простір мав реалістичний вигляд. Уже пізніше я з'ясував, що в листі до Ольги Кобилянської Леся Українка писала, що ця драма повинна нагадувати скульптурну групу. (Євдокимова, 2021)

Режисерське пояснення І. Уривського свідчить про те, що творці вистави абсолютно стихійно порушили певну спадковість інтерпретаційних кліше цієї п'єси та отримали від громадськості винятково позитивний резонанс. Цей поступ дає стимул іншим режисерам не боятися експериментувати з простором та шукати нової образної лексики класичним сюжетам. Крім того показово, що ця креативна інтерпретація відбулася на кону столичного Театру на Подолі. Оскільки його фундатор і багатолітній лідер Віталій Малахов не лише заохочував молодих митців до переосмислення української класики, а й сам неодноразово руйнував піраміду інтертекстуальних нашарувань сценічної історії класичних п'єс. Як твердить з цього приводу Т. Бойко (2011):

Відтворення архетипних мотивів, символіки, кодів, тобто всього того, що зосереджує увагу на мистецьких праформах нашого минулого,

у творчості В. Малахова носить доволі узагальнений характер. Відмінною рисою його режисерського почерку у роботі над національною класикою є відтворення історико-культурного коду п'єси, осмислення її художньо-естетичного генезису. (с. 181)

Отже, вистава Івана Уривського є не лише пролонгацією його унікального підходу до національної драматургії, а й плеканням пошукових стратегій Театру на Подолі.

ВИСНОВКИ

Вистава «Камінний господар» Івана Уривського демонструє специфіку режисерської роботи з творами національної драматургії. Режисер не «осучаснює» відомий сюжет за допомогою сучасних костюмів, речей загального вжитку, гаджетів, використання пізнаваних музичних хітів чи злободенних репріз, а навпаки — «нейтралізує», «обнуляє», поміщає у вигадані світи й образно-пластичні координати. Сценічний простір цієї вистави насичений символікою, що викликає у глядачів асоціації, рефлексії й зчитування символів. Глядач сприймає виставу, спираючись на життєвий досвід та чуттєвий поріг власного болю, ерудицію, уяву тощо.

У цій виставі І. Уривського попри всі режисерські «знахідки», «задуми», «витівки» у нейтральному де-інде світі, позбавленому часопросторових маркерів, завжди є місце для національної символіки: деталі, предмета, знаку, звуку, образу, що вказують на питомо національне походження фантазійних наративів його режисерського світогляду.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві концепти вистави «Камінний господар» Івана Уривського проаналізовано крізь призму інтертекстуальних нашарувань сценічної історії відомої драми Лесі Українки.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Агеева, В. (Упоряд.). (2002). *Дон Жуан у світовому контексті*. Темпора.
- Баканурський, А., & Корнієнко, В. (2009). *Театрально-драматичний словник ХХ століття*. Знання.
- Бойко, Т. А. (2011). Архетипова образність вистав В. Малахова за творами національної драматургії: позапрем'єрні нотатки. *Культура і сучасність*, 2, 177–181.
- Веселовська, Г. І. (2014). *Сучасне театральне мистецтво*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

- Веселовська, Г. І. (2018). *Театр Миколи Садовського (1907–1920)*. Темпора.
- Гринишина, М. (2012). Леся Українка «Камінний господар». В М. Гринишина (ред.), *Український театр XX століття: Антологія вистав* (с. 81–106). Фенікс.
- Євдокимова, Н. (2021, 3 вересня). *Іван Уривський: «Єдиний шанс режисерові щось зрозуміти – поставити»*. *Театральний режисер – про те, як підступитися до класики*. The Ukrainians. <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/>
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Факт.
- Кашперська, Д. (2020, 2 березня). *Камінна Галатея на вершині гори*. Протеатр. <https://newsproteatr.blogspot.com/2020/03/kaminnyu-hospodar.html>
- Кресан, Н. (2004). Інтерпретації творів Лесі Українки на сцені сучасного театру. *Український театр*, 6, 14–16.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* (М. Якуб'як, пер.). Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Резникович, М. (2002, 9 листопада). В пятый раз. *Киевские ведомости*, 8.
- Григоруканська, М. (2012). Lesia Ukrainka "Kaminnyi hospodar" [Lesya Ukrainka "Fireplace Master"]. In M. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav* [Ukrainian Theater of the 20th Century: Anthology of Plays] (pp. 81–106). Feniks [in Ukrainian].
- Kashperska, D. (2020, March 2). *Kaminna Halateia na vershyni hory* [Galatea Fireplace on Top of the Mountain]. Proteatr. <https://newsproteatr.blogspot.com/2020/03/kaminnyu-hospodar.html> [in Ukrainian].
- Kresan, N. (2004). Interpretatsii tvoriv Lesi Ukrainky na stseni suchasnoho teatru [Interpretations of Lesya Ukrainka's Works on the Stage of the Modern Theater]. *Ukrainskyi teatr*, 6, 14–16 [in Ukrainian].
- Pavis, P. (2006). *Slovyk teatru* [Dictionary of the Theater] (M. Yakubiak, Trans.). Publishing of Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Reznikovich, M. (2002, November 9). V pyaty raz [For the Fifth Time]. *Kievskie vedomosti*, 8 [in Russian].
- Veselovska, H. I. (2014). *Suchasne teatralne mystetstvo* [Modern Theater Art]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2018). *Teatr Mykoly Sadovskoho (1907–1920)* [Theater of Mykola Sadovskiy (1907–1920)]. Tempora [in Ukrainian].
- Yevdokymova, N. (2021, September 3). Ivan Uryvskiy: "Iedynyi shans rezhyserovi shchos zrozumity – postavyty". *Teatralnyi rezhyser – pro te, yak pidstupytysia do klasyky* [Ivan Uryvskiy: "The Only Chance for a Director to Understand Something is to Stage It". Theatrical Director – About how to Approach the Classics]. The Ukrainians. <https://theukrainians.org/ivan-uryvskiy/> [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies]. Fakt [in Ukrainian].

REFERENCES

- Aheieva, V. (Comp.). (2002). *Don Zhuan u svitovomu konteksti* [Don Juan in the World Context]. Tempora [in Ukrainian].
- Bakanurskyi, A., & Korniienko, V. (2009). *Teatralno-dramatychnyi slovnyk XX stolittia* [Theatrical and Dramatic Dictionary of the 20th Century]. Znannia [in Ukrainian].
- Boiko, T. A. (2011). Arkhetypova obraznist vystav V. Malakhova za tvoramy natsionalnoi dramaturhii: pozapremierni notatky [Archetypal Imagery of V. Malakhov's Plays Based on Works of National Drama: Extra-Premier Notes]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 177–181 [in Ukrainian].

IVAN URYVSKYI'S *THE STONE HOST* PERFORMANCE IN THE INTERTEXTUAL PARALLELS OF THE DOMESTIC THEATRE

Tetiana Boiko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the study is to highlight the concepts of *The Stone Host* performance by Ivan Uryvskiy in the intertextual parallels of the national theatre. *Research methodology*. It is based on general scientific methods: analytical (to study the specifics of the national drama and the concept of intertextuality), typological-structural (to analyse the stage history of Lesia Ukrainka's drama *The Stone Host*), and phenomenological (to determine the

originality and creativity of Ivan Uryvskiy's directorial practice). *Results.* Director Ivan Uryvskiy demonstrates the specifics of working with works of national drama. The stage space of *The Stone Host* is full of symbolism, which evokes associations, reflections, and reading of symbols in the audience. The article characterises the semantic parameters of national drama and defines the essence of the concept of "stage classics". In particular, the modern director's interpretation of the drama *The Stone Master* by Lesia Ukrainka is presented in the retrospective of the past and understanding of a certain tendency of the stage history. This performance is outstanding due to the deep cultivation of the intertextual field of the drama. The director removed the characters of this play from the romantic contours and placed accents in a new way. The intention of Donna Anna — "There is no will without power" — has become the leitmotif of the play, which is modeled contrary to the stage tradition and demonstrates a new quality of directorial thinking. The image of female vanity, reproduced in the play by I. Uryvskiy with the help of deformed sculptural monsters, appeals to modern social standards. Strength, power, and will is a triad that directs people's path to success. The scientific novelty of this article is determined by the introduction to the scientific circulation of *The Stone Host* play's concepts, which is analyzed through the prism of intertextual layering of the stage history of this drama.

Keywords: stage classics; direction; Don Juan; sculpture; Ivan Uryvskiy; Lesia Ukrainka

Інформація про авторів

Тетяна Бойко, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-6941-8868, e-mail: tetiana.boiko@gmail.com

Information about the author

Tetiana Boiko, PhD in Art Studies, Senior Researcher, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6941-8868, e-mail: tetiana.boiko@gmail.com



“EXPRESSIVE DANCE” AS A FORM OF APPROBATION OF THE “ANTI-THEATRE” PROGRAMME OF ZURICH DADAISM

Maryna Grynshyna

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to formulate the basic principles of the “anti-theatre” programme of Zurich Dadaism, using the concept of “expressive dance” by Rudolf van Laban as a form of their approbation. *The research methodology* is based on a basic combination of historical-reconstructive, structural-analytical and comparative methods. *Results.* The article presents the practice of Hugo Ball’s Cabaret Voltaire in Zurich, from which the history of the most radical art movement of the “historical” avant-garde began in 1916, and artistic searches in the field of performing arts, which marked the activities of Tristan Tzara’s DADA Gallery in 1917. The author has also focused his attention on the stages of formation of the “expressive dance” concept by Rudolf van Laban, the world-famous Hungarian choreographer and the participation of the graduates of the Zurich Choreographic Institute in stage experiments of Dadaists. A comparative analysis of the artistic practice of the most radical art movement of the “historical” avant-garde, presented in particular at the Cabaret Voltaire and the DADA Gallery, and the Hungarian artist’s experiments in “free choreography” at the Zurich Choreographic Institute allowed describing the ways of organisation of “another stage reality” proposed by Dadaists and identifying their consonance with ideological and artistic grounds of the “dance grammar” developed by Rudolf van Laban. *The scientific novelty of the study* is that the artistic results of the little-studied stage practice of the Zurich Dadaists (including simultaneous poetry and sound poetry) are emphasised through the use of conceptual provisions of Rudolf van Laban’s theory of “expressive dance” and methodology of “dance architecture”.

Keywords: Rudolf von Laban; Hugo Ball; Tristan Tzara; historical avant-garde; Dadaism; anti-theatre; complete piece of art; expressive dance; destruction

For citations

Grynshyna, M. (2022). “Expressive Dance” as a form of approbation of the “anti-theatre” programme of Zurich Dadaism. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 47, 125-131. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269620>

INTRODUCTION

Culturologists defined the end of the 1960s and 1970s as the era of neo-avant-garde (neorealism, pop art, actionism, etc.). Also, among other things, they re-actualised the issue of the “historical” avant-garde of the first third of the last century. Researches in this field had shown that many of the aesthetic and artistic innovations of the time (including collage, assemblage, performance, happening, etc.) were preceded by nothing more than Dadaist experiments. Nowadays, when Ukrainian stage practitioners are increasingly trying to realise provocative artistic scenarios from the recent past, it seems appropriate to turn to the history of the

most radical avant-garde trend, in particular, to turn several of its theatrical pages.

RECENT RESEARCH AND PUBLICATION ANALYSIS

The interest of the European art researchers and cultural experts in the theory and practice of Dadaism has lasted for more than half a century — since the publication in 1964 without the exaggeration of the epoch-making work of avant-garde film director, artist and writer Hans Richter (1964) “Dada — Kunst und Antikunst” (“Dada — art and anti-art”). Since the 1980s, many scholars have focused their research on Rudolf van Laban’s experiments in free choreog-

raphy. Instead, Ukrainian theatre studies during this time were enriched by only a few works of O. Klekovkin (2017) on this topic. The most meaningful is the issue “Dadaism: Superdrama” in the monograph “Mise en Scene: Ideas. Concepts. Directions”. However, paying due attention to the Zurich origins of the art movement, the author at the same time ignored its “expressive dance” aspect.

The purpose of the article is to formulate the basic principles of the “anti-theatrical” programme of Zurich Dadaism, using the concept of “expressive dance” by Rudolf van Laban as a form of their appropriation.

RESULTS

The beginning of the 20th century was marked by radical changes in all types of art and the emergence of stylistic trends that were antagonistic to existing ones. The most radical methodology of separation from the artistic past was proposed by Dadaism, whose “historical role” was not only in inventing new literary genres (from *sound poetry* to *manifesto* as a literary form), developing art technology (collage, assemblage, montage, satire, caricature), innovation in cinema, advertising and cabaret art, but also in the compelling force of its destructive impulses, which hold at gunpoint the boundaries of contemporary art and made it a key theme to overcome these boundaries (Korte, 1994, p. 141). In other words, the systematic destruction of traditional principles, which characterised the activity of the multinational artistic community, was in some cases accompanied by the emergence of innovative stylistic and genre formations. A clear example of the latter is the use of the so-called “expressive dance” in the first Dadaist performances, which fully revealed the features of the anti-theatrical programme of the Zurich branch of the movement.

Given the lack of scientific research on this topic in Ukrainian theatre studies, we first turn to the concept of the “*expressive dance*” (*Ausdruckstanz*), formulated by the Hungarian artist, teacher, choreographer and dance theorist Rudolf van Laban (1879–1958).

Rudolf van Laban was born into the family of an imperial high-ranking official living in Bratislava, Slovakia, on the outskirts of Austria-Hungary. In 1900 young man entered Paris “École des Beaux-Arts”. In parallel with his studies in painting and architecture, he became interested in choreography, took lessons in classical dance and studied the basics of Francois Delsarte’s “theory of expression”. Laban also met members of a quasi-Rosicrucian society, and later some esoteric concepts [...] became

elements of Laban’s principles of movement analysis: awareness of the energy centre of the body and the ability to collect and dissipate energy relative to this centre, concept of aura, the opposition of visual and intuitive vision. (Manshylin, 2017, p. 8)

Artist’s biographer Valerie Preston-Dunlop sees his Paris period in this is how:

His desire to live an artistic life was far from an egocentric desire to reveal his own soul through painting; it was rather a conscious desire to protect the spirituality of everyday life from the devastating pressures of industrialisation. He dreamed of joining people who, in his opinion, had a sense of responsibility and the means to revive the industrialised soul of the city dweller. (Preston-Dunlop, 1998, p. 7)

Since 1907, Rudolf van Laban has lived in Vienna, where he has witnessed radical “changes in the fine arts” presented, for example, in the works of Gustav Klimt, Oscar Kokoschka and Egon Schiele (Preston-Dunlop, 1998, p. 69). In 1910, he moved to Munich, which was deservedly called “The City of Arts” (*Kunststadt*). Here the artist was convinced that the above-mentioned artistic innovations covered the entire European visual space and that, in particular for Kandinsky and the group of “Blue Riders” [...] it took the form of abandoning the portrait, landscape; in their place stood a means of expression as such, colour and form, inspired by the inner need of the human spirit for self-expression (Preston-Dunlop, 1998, p. 69).

According to the Italian researcher, it was under the influence of German expressionism, manifested in the work of the Munich art group “Blue Rider”, that Rudolf von Laban, “one of the most important practitioners and theorists in the field of dance, directed his activities to open in the same city a school, which was the first community of a free dance” (Sinisi, 1987, p. 93). In its aesthetic principles, “it clearly contradicted the ballet innovations introduced by Diaghilev in the Paris “Russian Seasons” [...] There is the luxury and scale of the means used, while Munich demanded simplicity and materiality” (Preston-Dunlop, 1998, p. 18).

It should also be mentioned that in the summer of 1913, Rudolf von Laban first visited the Monte Verita intellectual’s colony, founded by the son of the Belgian industrialist Henry Edenkofen and the Montenegrin pianist Ida Hoffman in the Swiss canton of Tessen on the shores of Lake Maggiore. Dozens of seekers of an alternative way of life joined the couple: vegetarians, sun worshipers, theosophists, Steinierians, and Tolstoians. The colonists made their own furniture, sewed clothes — hoodies and chitons, and

mainly ate the fruits of their labour; women gave up corsets; nudism was encouraged in the colony. Artists were reluctantly invited into the community, fearing their individualism would contradict the ideas of collective existence. However, music and dance were loved there. The walls of the communal apartment were decorated with a single portrait — the composer Richard Wagner (Szeemann, 2003, p. 18).

On the Monte Verita, supporters of his ideas, especially women, quickly gathered around Rudolf von Laban; among them were German Marie Wiegmann (she soon changed her name to Mary Wigman) and Swiss Suzanne Perrotte, a graduate of Emile Jaques-Dalcroze School. With their participation, the artist hoped to return to dance the ancient and honourable role of a religious ritual, which is very important for maintaining the community. To this end, he conducted several experiments with the “moving choir” (*Bewegungschor*): dressed in the same chitons, crowded groups silently and without musical accompaniment moved in the open air on predetermined trajectories. However, the Laban’s choir resembled the ancient one not only in appearance — it radiated the same energy, charged with the same collective energetics. It should be noted that later the Hungarian choreographer will partially base his “philosophy of dance” on the concepts of joint efforts, strength and energy (Councell, 2004, pp. 158–159).

With the outbreak of World War I, Rudolf von Laban moved to neutral Switzerland and, in 1915, founded the Choreographic Institute in Zurich. However, according to German researcher Eveline Doyer, until May 1917, the maestro didn’t attend classes and didn’t look for opportunities for performances by students and teachers of his school. Instead of him, art and dance classes were temporarily taught by Mary Wigman (1886–1973), Katya Wolff (1890–1992), Maria von Wanselow, Clara Walser, Suzanne Perrotte (1889–1983), and Sophie Toiber (1889–1943). Laban, on the contrary, resumed the study of *dance architecture*, began at the Paris School of Fine Arts and in Munich, and developed the first *dance-theatre model* (Doerr, 2008, p. 57). Its basic principles (the so-called *dance grammar*) were the artistic independence of the stage space, the improvisational nature and permanence of the creative act, the liberation of choreography from the dictates of music, understanding movement as a manifestation of bodily freedom, etc (Suquet, 2016, pp. 361–364).

In February 1916, an event took place that had a rather active influence on the further creative activity of *Laban’s circle* and was reflected in a certain way in the theoretical developments of the maestro. At Spiegelgasse, the first Cabaret Voltaire opened its doors. The owner of the *artistic pub* was German

poet, playwright, theatre director and composer Hugo Ball (1887–1927). Before immigrating to neutral Switzerland in May 1915, he studied at the Faculty of Philosophy at the University of Munich, attended Max Reinhardt’s Berlin directorial seminar and headed the literary department of the theatre in Sax-on Plauen. Returning to the Bavarian capital shortly before the outbreak of the world war, Ball headed the repertoire department of the Munich Chamber Theatre (*Kammerspiele*) and met members of the Blue Rider — Vasyli Kandinsky and Thomas Hartmann. Inspired by their experiments with the word, colour and sound, consistent with the concept of the *complete work of art*, he wrote expressionist poems and plays, collaborated with magazines “*Die Revolution*”, “*Neue Kunst*” and “*Der Action*” and developed a programme to revive the Munich Art Theatre, founded in 1906 by Georg Fuchs.

At the Cabaret Voltaire, Ball wrote scripts for evening programmes with actress and singer Emmi Hennings, poets Tristan Tzara and Richard Huelsenbeck, artists Marcel Yanko and Hans Arp, and actively involved other visiting writers and artists. On 30 March 1916, Tristan Tzara, Marcel Yanko, and Richard Huelsenbeck, for the first time, read a *simultaneous poem* (following the example of the founder of Simultanism, Henry Barzun, and his successor Fernand Devoir). It is how Hugo Ball described the newly invented poetic genre:

It’s a recitation based on the principle of counterpoint, when three or more voices speak, sing, whistle, etc. at the same time, and do so in such a way that their movements give the recitations an elegiac, cheerful or strange meaning. The originality of a voice and its dependence on accompaniment in such a simultaneous poem becomes especially expressive. Noises (r-r-r that lasts for whole minutes, or a loud knock, or the howl of the siren, etc.) with their energy surpass the human voice’s capabilities. (Ball, 1996, p. 285)

After the literary premiere, it was the turn of the song — the first performance of *Chant Negre I* and *II*.

Chant Negre (or funebre, i.e. funeral Negro singing) No 1 was prepared especially carefully and performed in black robes to the beat of large and small exotic drums, reminiscent of ancient folk courts in German. The melodies for Chant Negre II were shown to us by our dear host, Mr Jan Ephraim, who in the past for a long time sought his fortune in Africa and today, as if prone to teaching and encouragement prima donna, took an active part in the production, the founder of

Cabaret Voltaire wrote in the diary. (Ball, 1996, p. 285)

For one of the May programmes, Marcel Yanko, from multicoloured cardboard, glued several theatrical masks, similar to ancient Greek or Japanese. Clearly designed for the considerable distance between the theatre stage and the hall, they were incredibly impressive in the small space of the lounge. Hugo Ball thus explained the sudden effect that Yanko's works had on cabaret artists: "We are all attracted to masks by the fact that they embody not human but superhuman characters and passions. They clearly manifest the horror of our time, the underside of things that paralyzes" (Ball, 1996, p. 287). When they, Emmi Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp and Richard Huelsenbeck, as if involuntarily, covered their faces with these masks, something amazing happened:

The mask immediately demanded from everyone not only the appropriate outfit, but it also dictated absolutely specific, on the verge of madness gestures. Just five minutes ago, we didn't think about something like that, and here, draping ourselves and hanging all sorts of objects, we made strange moves, trying to surpass each other in ingenuity. The driving energy of the masks was transmitted to us with amazing inevitability. It immediately became clear to us what significance such masks have for mimics, for the theatre. Masks simply required their wearers to start a tragically absurd dance, which Richard Huelsenbeck will write later. (Huelsenbeck, 1920, pp. 46–47)

Hugo Ball wrote the musical accompaniment to the quickly invented three numbers. The dance of the first mask called Fly Fishing was suitable "only awkward, clumsy movements and fast, sweeping grasping gestures, accompanied by piercingly nervous music". In the second (Nightmare) — the dancer "straightens up from a bent position and begins to move forward. The mouth of the mask is wide open; the nose is slightly sloping to the side. The performer's arms threateningly raised up are lengthened with the help of special tubes". In the third (Holiday Despair) — arms "are bent into a dome. From them sit palms cut from gilded paper. The figure turns right and left several times, then slowly spins around its axis and suddenly falls to the floor to rise and start all over again" (Ball, 1996, pp. 287–288).

One month later (23 June 1916), Hugo Ball and Emmi Hennings used these costume and dance designs during the first public reading of *sound poems*. Hugo Ball stuck his feet into tall, column-like tubes of shiny blue cardboard that reached his hips, so at the bottom,

he looked like an obelisk; he put on a huge thick cardboard collar around his neck, pasted over with red paper on the bottom and gold paper on the top, and fastened it so that, raising and lowering his elbows, he could flap them like wings. In addition to the costume, he put on a tall cylindrical shaman's cap, painted white and blue. On three sides of the stage, closer to the audience, Hugo Ball installed music stands, on which he alternately placed a manuscript, coloured in red pencil. Since Hans Richter recalled, the reader, "being column", couldn't walk on his own, he was taken to a darkened stage and installed in the centre (Richter, 1964, p. 61). Near the right music stand Ball's "slowly and solemnly" recited "Labada's Song to the Clouds", near the left — "Caravan of Elephants"; after that, he began recitatively sing vowels in the style of a Catholic memorial mess. At the very end, by order of the reader, the lights were turned off, and he, "like a magical bishop", was carried off the stage.

It was too much! After an initial embarrassment caused by a never-before-heard, the audience finally exploded. In the middle of this hurricane stood Ball, motionless as a tower (because he couldn't move through the cardboard suit), over the bursts of laughter and applause from a crowd of pretty girls and serious townfolks — motionless, like Savonarola, fanatical and unshakable, Hans Richter later mentioned. (Richter, 1964)

Emmi Hennings, Doerr wrote:

stood on stage, dressed from head to toe in a cardboard dress, her face covered with a horrible mask, her mouth open, her nose pressed to one cheek, her arms lengthened by thin cardboard tubes with stylised long fingers. Most striking was the fact that the only visible living thing was her bare feet, which seemed to live on their own, apart from the body [...] She couldn't do anything but stomp her feet or bend over like a chimney; from time to time she said something, but it was impossible to understand her, only to feel, periodically she screamed, only a single scream. (Dörr, 2008, pp. 63–64)

The performance premiere was attended by Sophie Toiber and Clara Walser, who "were immediately conquered by Dadaists" (Dörr, 2008, p. 64). However, judging by Hugo Ball's diary entries, the meter with his students became regulars of the "Cabaret Voltaire" from 2 April 1916 (Ball, 1996, p. 285). True, Rudolf von Laban himself avoided direct contact with the cabaret artists (probably because of their socio-political nihilism and defiantly outrageous be-

haviour). Still, his school pupils have repeatedly participated in *artistic pub* programmes. Time later, it became clear that the *dance grammar*, formulated and practised by Rudolf von Laban, was consistent with some Dadaist ideas, including the principle of the immediacy of visual and verbal expression”.

Referring to the personal relationship with dancers that some members of the Dadaist community had, Hans Richter called the Institute their “heavenly headquarters” and recalled that “through this personal contact — let’s not forget Rudolf Laban’s revolutionary contribution to choreography — after all, Laban’s entire school was involved in the Dada movement” (Richter, 1964, p. 97). From time to time, Labanites, together with the Dadaists, staged small theatrical performances; on the eve of the opening DADA Gallery, Merry Wigman invited Dadaists to take part in a costume party; On 18 March 1918, an unnamed friend of Hans Arp, dressed in oriental suit and turban, read excerpts from his collection “Cloud Pump” (Dörr, 2008, p. 64).

In early July, Cabaret Voltaire ceased to exist, but thanks to the efforts of Tristan Tzara, on 14 July 1916, the first Evening of Dada took place in the hall Zur Waag: “Dada Soiree (music, dances, Theories, Manifests, poems, paintings, costumes, masks)” (Tzara, 1920, pp. 13–14). In fact, it was the first event under the brand name Dada. It was indicated by the event’s name, its diverse programme, where dance numbers occupied one of the first places, and above all — the declared manifestos, that evening read by the father-founder of the art movement Hugo Ball and its current leader Tristan Tzara. According to Richard Huelsenbeck, despite the “load roar of public “Return our money!” and “the first confession in the form of apples, potatoes and rotten eggs” since then “the spirit of Dadaism, which later spread like an epidemic, began to infect people” (Huelsenbeck, 1920, p. 47).

In March 1917, Dadaists rented the Carrey Gallery, located near Zurich station at 19 Bahnhofstrasse, and opened the DADA Gallery there. Unlike the Cabaret Voltaire, where fifty to sixty people could gather at a time, it accommodated up to one and a half thousand visitors. In addition, some people were not interested so much in scandals as in the emergence of new, avant-garde, art. “Cabaret barbarism has been overcome”, wrote Hugo Ball on 22 March. “Between the Cabaret Voltaire and DADA Gallery, the time has passed in which each of us has changed to the best of our ability, gained new impressions and experiences” (Ball, 1996, p. 296). On 17 March was the presentation of the *Sturm* magazine, then — events dedicated to the “spiritual forerunners of Dada: Kandinsky and Klee”, and an exhibition of Italian avant-gardist Gorgio de Chirico. Subsequent exhibitions (including works of Marcel Yanko, Hans Arp and Hans

Richter), accompanied by lectures (“Expressionism and Abstract Art”, “On New Art”), finally witnessed a change in the group’s artistic priorities — “if literature and music dominated the first Dada evenings, now, the fine arts were more and more actively promoted to the forefront; thanks to the students of Rudolf Laban, expressive dance was added to them” (Riha & Wende-Hohelberger, 1992, p. 82).

Hugo Ball, more than other Dadaists, continued to be interested in the dance, aimed at the free expression of emotions. His Dadaist poems, where universal sensations from specific processes were conveyed with the help of sounds, were as entirely as possible consistent with the discovery of the primary nature in expressive dance. The artist compared the unfixed choreographic drawing that appears before a viewer’s eyes with a tattoo that is gradually applied to the body. He tried to convey this feeling in a choreographic etude, which he rehearsed for the second Dada Evening, based on the idea of collective art in the spirit of Vasyli Kandinsky, when “paintings, dances, poems — all brought together”. “With five Laban ladies painted black women and wearing long black caftans and masks, I am learning dance”, Hugo Ball wrote on 10 April 1917. “The movements are symmetrical, the rhythm is much highlighted, the mimics are ugly and disgusting” (Ball, 1996, p. 107).

For the same event, Tristan Tzara and the Labanites memorised a simultaneous seven-voice poem “Sous les Ponts de Paris” (“Under the Bridges of Paris”), where their voices echoed with each other, “as if in a musical score”. Suzanne Perrotte testified:

We uttered very different texts, and Tzara directed us like an orchestra conductor. I had to be like a snake and sing here and there in the style of Parisian chanson: under the bridges of Paris... and again and again very quietly... The whole thing was enchanting, resonant poetry, as if the evening in early spring, when it was not quite dark, mystical, purple, and pink and very tender, that was the feeling. (Perrotte, 1995, p. 117)

Another dance performance presented at the DADA Gallery was called Merchants. There, against the background of abstract scenery by Hans Richter and Hans Arp, which imitated cucumber plantations, “dancers with abstract masks by Yanko fluttered like Ensor’s butterflies, in a disciplined manner and according to the Laban’s rules of choreography, noted by Katya Wolff and Sophie Toiber” (Richter, 1964, p. 97).

In May 1917, DADA Gallery also ceased its activity. Hugo Ball used another organisation fiasco of the Dadaists as an excuse to refrain from further participation in their activities and moved to Bern to work as a journalist. The initiative in the group final-

ly passed to Tristan Tzara, who focused primarily on forming Dadaist magazines and paid much less attention to organising public events. However, over the next two years, small Dada soiree took place in various Zurich locations, where Labanites Suzanne Perrotte, Katya Wolff, Clara Walser and Sophie Toiber performed their short spectacles.

On 9 April 1917, Tristan Tzara “with the scope of a circus director who manages lions, elephants, snakes and crocodiles,” arranged a big Dada Evening in the Merchant’s Hall, which essentially ended the history of the Zurich branch of the art movement. After “a very serious report on elementary formation in abstract art” by the creator of the first avant-garde films Swedish artist Viking Eggeling, Katya Wolff and Suzanne Perrotte performed several dance compositions in which the music of Arnold Schoenberg and Erik Satie was accompanied by African drums. The faces of the dancers were covered with huge ritual, negro-like masks by Marcel Yanko, the scenery of Hans Arp and Hans Richter consisted of wide paper strips and black abstract figures. The characters also included mannequins designed by Hans Arp and Sophie Toiber (Ball, 1992, pp. 107–108).

Then Katya Wolff recited poems by Vasyli Kandinsky and Richard Huelsenbeck, and twenty men, standing under a huge banner “Long live Dada!” read in chorus, sometimes out of tune, the simultaneous poem by Tristan Tzara “La Fièvre du Mâle” (“Male Fever”). At the end of the evening, the Labanites in masks and clothes in the form of spirals, performed the dance “Black Cockatoo” (Richter, 1964, pp. 110–111). The audience was most sympathetic to the latest issue of the programme, even though “Yanko’s wild Negro masks designed to hide girls’ faces and abstract costumes on slim figures of Laban’s pupils were something completely new, unexpected, unconventional” (Richter, 1964, p. 141).

The end of the Zurich period of Dadaist art marked its spread in Europe: Tristan Tzara moved to Paris in 1919 to form the French branch of the movement, in the German capital, where Richard Huelsenbeck returned in late 1917, thanks to his efforts, gathered a Berlin community; at the same time, “their own Dadaisms, though not so noisy but just as, and perhaps more significant, were founded in Hanover and Cologne” (Richter, 1964). However, the artistic practice of any of the groups was no longer associated with choreographic experimentation.

CONCLUSIONS

The question of establishing the place of a particular style in the artistic culture of the “historical” avant-garde remains relevant for contemporary Ukrainian theatre studies primarily due to a lack of

thorough research on this topic. The historical role of Dadaism, among other things, was to propose fundamentally new stage genres whose art system elements not only traditionally complemented but also opposed each other. After all, Zurich Dadaists based their own anti-theatrical programme on the opposition, sometimes even antagonistic denial, of principles borrowed from various arts. Community members, firstly, considered destruction the best way to create a different stage of reality, secondly, they insisted on the release of verbal and visual expression from traditional rules; these provisions were consistent with the ideological and artistic foundations of *dance grammar*, developed at the Zurich Choreographic Institute by Rudolf von Laban. For the Hungarian artist, Cabaret Voltaire and DADA Gallery became the place of public demonstration of his dance discoveries. In turn, an expressive dance performed by Labanites Katya Wolff, Suzanne Perrotte, Sophie Toiber, Maria von Wanselow and Clara Walzer, practised in various numbers of Dada evenings, proved to be one of the most productive ways to present the anti-theatrical programme of the art movement.

The scientific novelty of the article is that the artistic results of the little-studied stage practice of the Zurich Dadaists are emphasised through the use of conceptual provisions of the theory of “expressive dance” by Rudolf von Laban.

REFERENCES

- Ball, H. (1992). *Die Flucht aus der Zeit* [The Escape from Time] (B. Echte, Ed.). Limmat Verlag [in German].
- Ball, H. (1996). *Flight out of Time: A Dada Diary* (J. Elderfield, Ed.; A. Raimés, Trans.). University of California Press [in English].
- Councell, C. (2004). Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir. *Dance Research*, 22(2), 154–167 [in English].
- Dörr, E. (2008). *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*. Scarecrow Press [in English].
- Huelsenbeck, R. (Ed.). (1920). *Dada Almanach* [Give Almanach]. Erich Reiss [in German].
- Klekovkin, O. Yu. (2017). *Mise en scène: Idei. Kontseptsii. Napriamy* [Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions]. Feniks [in Ukrainian].
- Korte, H. (1994). *Die Dadaisten* [The Dadaists]. Rowohlt [in German].
- Manshylin, O. O. (2017). Rudolf Laban yak odna z kliuchovykh fihur suchasnoho tantsiu [Rudolf Laban as One of the Key Figures of Modern Dance]. In *Suchasnyi tanets. Osnovy teorii i praktyky* [Modern Dance. Fundamentals of Theory and Practice] (pp. 7–20). Lira-K [in Ukrainian].
- Perrottet, S. (1995). *Ein Bewegtes Leben* [A Moving Life]. Beltz Quadriga [in German].

- Preston-Dunlop, V. (1998). *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*. Dance Books [in English].
- Richter, H. (1964). *Dada, Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20* [Art and Anti-Art. Dada's Contribution to 20th-Century Art]. M.DuMont Schaumberg [in German].
- Riha, K., & Wende-Hohelberger, W. (Eds.). (1992). *Dada Zürich. Texte. Manifeste. Dokumente* [Dada Zurich. Lyrics. Manifests. Documents]. Reclam [in German].
- Sinisi, S. (1987). Kandinsky e la sintesi scenica astratta [Kandinsky and Abstract Stage Synthesis]. In L. Vazzoleu (Ed.), *Il teatro degli anni Venti* [The Theatre of the Twenties] (pp. 87–96). Bulzoni [in Italian].
- Suquet, A. (2011). Scènes. Le corps dansant: un laboratoire de la perception [Scenes. The dancing body: Laboratory of Perception]. In A. Corbin, J.-J. Courtine & G. Vigarello (Eds.), *Histoire du corps* [History of the Body] (Vol. 3, pp. 407–429). Points [in French].
- Szeemann, H. (2003). Monte Verità. In C. Rousier (Ed.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle* [Being Together. Community Figures in Dance since the 20th Century] (pp. 17–40). Centre national de la danse [in French].
- Tzara, T. (1920). The Zurich Chronicle 1915–1919. In R. Huelsenbeck (Ed.), *Dada Almanach* [Give Almanach] (pp. 12–22). Erich Reiss [in English]

«ВИРАЗНИЙ ТАНЕЦЬ» ЯК ФОРМА АПРОБАЦІЇ АНТИТЕАТРАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ ЦЮРИХСЬКОГО ДАДАЇЗМУ

Марина Гринишина

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — сформулювати основоположні принципи «антитеатральної» програми цюрихського дадаїзму, використовуючи як форму їхньої апробації концепцію «виразного танцю» Рудольфа фон Лабана. *Методологія дослідження* базується на елементному поєднанні історико-реконструктивного, структурно-аналітичного та компаративного методів. *Результати*. У статті представлено практику цюрихського «Кабаре Вольтер» Хуго Балля, з якої 1916 р. починається історія найрадикальнішого напрямку «історичного» авангарду, та художні пошуки у сфері сценічного мистецтва, які ознаменували діяльність «Галереї Дада» Трістана Тцара 1917 р. Увагу також акцентовано на етапах формування концепції «виразного танцю» всесвітньовідомого угорського хореографа Рудольфа фон Лабана та на участі випускниць Цюрихського хореографічного інституту в сценічних експериментах дадаїстів. Компаративний аналіз постановок «Кабаре Вольтер» і «Галереї Дада» й експериментів угорського митця у сфері «вільної хореографії» у Цюрихському хореографічному інституті сприяв опису запропонованих дадаїстами способів організації «іншої сценічної реальності» та виявленню їхньої суголосності ідейно-художнім принципам «граматики танцю» Рудольфа фон Лабана. *Наукова новизна* статті полягає у тому, що художні результати малодослідженої сценічної практики цюрихських дадаїстів (зокрема «симульганна поезія» та «звуковий вірш») унаочнюються засобами концептуальних положень теорії «виразного танцю» та методології «архітектури танцю» Рудольфа фон Лабана.

Ключові слова: Рудольф фон Лабан; Хуго Балль; Трістан Тцара; історичний авангард; дадаїзм; антитеатр; художній твір; виразний танець; деструкція

Інформація про автора

Марина Гринишина, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6010-2282, e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Information about the author

Maryna Grynshyna, DSc in Art Studies, Senior Researcher, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovalsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6010-2282, e-mail: marina.grinishina@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЕНОМЕНА ЕНДІ ВОРГОЛА В ПЛАКАТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Катерина Гамалія¹, Андрій Будник^{1*}

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — дослідити реінтерпретації феномена творчості основоположника комерційного попарту, художника лемківського походження, Енді Воргола в молодіжному українському плакаті, послугуючись роботами студентів дизайнерської освіти. *Методологія*. Дослідження базується на застосуванні системного підходу у поєднанні з компаративним, мистецтвознавчим та джерелознавчим методами. *Результати*. В умовах гострої затребуваності етнічної самоідентифікації мистецька молодь України звертається до створення плакатів, швидкодіючих ідеологічно спрямованих художніх творів, присвячуючи їх етнічним українцям, які здійснили помітний внесок у розвиток світової культури і цивілізації. Непересічна творча особистість Енді Воргола сприймається студентством як одна з реперних точок виміру квоти української культури у світовій. Іконологічний аналіз феномену Воргола у візуальних рішеннях плаката демонструє поруч із традиційними знаками та символами, що походять із надр української народної культури, беззаперечні ознаки постмодерністського художнього мислення, спадкоємність мистецьких прийомів «короля попарту», посилення на попередній історичний досвід, тяжіння до полістилізму образної побудови й текстового супроводу. Зауважено, що попри наслідування видатного представника мистецтва другої половини ХХ століття, сутнісний зміст українського студентського плаката зберігає гостру контемпоральність. Проаналізовані твори, виконані за програмою поточних завдань з дизайнерських дисциплін, апробовані на всеукраїнських та міжнародних експозиціях. *Науковою новизною* є аналіз використання студентами кафедри графічного дизайну творчої постаті українського походження, законодавця «комерційного попарту» для етнічної самоідентифікації через наслідування його художніх прийомів. Огляд візуальних інтерпретацій спадщини Енді Воргола на прикладах з навчального процесу в системі дизайн-освіти вводиться до наукового обігу вперше.

Ключові слова: Енді Воргол; графічний дизайн; плакат; реінтерпретація; дизайн освіта; національна ідентичність

Для цитування

Гамалія, К., & Будник, А. (2022). Реінтерпретація феномена Енді Воргола в плакатній діяльності молодих українських дизайнерів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 132-138. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269623>

ВСТУП

Роль українського соціального плаката як мистецького твору швидкого реагування з лаконо-нічно сформульованим цільовим змістовим на-повненням в умовах сьогодення сягає кульміна-ційного рівня. Студентська молодь спеціальності «графічний дизайн» спрямовує свій потенціал на викарбовування власного стилю та художніх засобів задля пропагування в Україні та за її ме-

жами гостро актуальної проблематики. Одним зі шляхів побудови концептуального стрижня пла-ката, запропонованого студентам на практичних заняттях, є творча інтерпретація (реінтерпретація) персоналії етнічних українців, які здійснили по-мітний внесок у розвиток світової культури і ци-вілізації.

Творчий спадок Енді Воргола, одного з найві-доміших представників попарту, художника укра-їнського походження, беззаперечно один із най-

більш популяризованих у сучасному мистецькому середовищі: студентської артмолоді, живописців, театралів, дизайнерів. Широкий спектр діяльності, неординарність мислення та екстравагантна зовнішність сприяли культивуванню Енді як мистецького феномена, а запропоновані ним поведінкова модель творчої особистості, ідеологія «*homo univ ersale*», спектральність застосування власного таланту і тактика досягнення успіху приваблюють та актуалізують наслідування в умовах подальшої комерціалізації мистецької сфери.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

В українській мистецтвознавчій літературі сьогодення персоналії Андрія Варгола, художника, який змінив уявлення про сучасний світ мистецтва, крім окремих статей, присвячено небагато змістовних публікацій. Довготривале приховування інформації про талановитих представників української нації тануло поступово, починаючи з 1990-х. В альбомі 1995-го української рок-групи «Плач Єремії» прозвучала пісня «Сервус, пане Варгол» на вірші закарпатського поета Петра Мідянки (б.р.), зі словами приспіву «Андрій Варгола — русин чи хохол...». Початок третього тисячоліття відзначився тотальним усвідомленням національної приналежності Варгола, його походження з лемків, та призвів до всеукраїнської популярності. Про митця з'являються статті на українських інформаційних ресурсах (Білаш, 2017; "Джим Моррісон носив", 2013; Кралюк, 2010), а, згодом, Варгол займає почесне місце серед 500 видатних вихідців з етнічних українських земель у книзі журналіста та громадсько-політичного діяча Віталія Абліцова (2007) «Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті».

З-поміж україномовних біографічних джерел виділяється, що цілком виправдано, перекладне видання життєпису художника (з якісним перекладом Ростислава Паранько) авторки випускниці Оксфорду Інграм Кетрін (2016) «Це Варгол». На окрему увагу заслуговує ілюстративний супровід, виконаний художником Ендрю Ре. За рік видавництво Старого Лева видало ще одну книгу Інграм, присвячену персоні-феномену в мистецтві, «Це Далі».

Над сутністю та значенням плаката, принципами його побудови та сприйняття розмірковують українські дослідники: художник-графік, викладач Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва А. Андрейканіч (2012, 2013); заслужений художник України, викладач графічного дизайну Київського університету культури і мистецтва А. Будник (2015).

Мета статті — дослідити реінтерпретацію персоналії та творчості законодавця комерційного попарту, художника українського (лемківського) походження, Енді Варгола в молодіжному українському плакаті, послуговуючись роботами студентів графічного спрямування творчих закладів вищої освіти.

Методологія дослідження. Методологічну базу дослідження становлять загальнонаукові принципи історизму та системного підходу. Застосовано методи: джерелознавчий — для аналізу тематичних та ідейних особливостей плакатної творчості, комплексний та компаративний — для виявлення художніх особливостей представлених творів, мистецтвознавчий — для виявлення творчого підходу в інтерпретації.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Впродовж останніх 6 років (2016-2022) в межах поточних завдань авторських курсів «Дизайн-проекування» (викл. Будник А.) і «Дизайн друкованих видань» (викл. Будник А.), на факультеті дизайну і реклами Київського національного університету культури і мистецтв, а також факультеті мистецтв Київського університету культури, студенти I-IV курсів неодноразово зверталися до персоналії Енді Варгола, опосередковано і через плакатне мистецтво. Теоретичну базу для рішення поставлених перед студентами практичних завдань у згаданих київських ЗВО підтримує специфіка навчального плану спеціальності «Дизайн», яка передбачає викладання дисциплін: «Історія мистецтва» (викл. Гамалія К.) та «Історія дизайну» (викл. Вежбовська Л.). Особистість одного з найяскравіших представників попарту та широка варіативність його творчого спадку постають з означених лекційних курсів неоцінним джерелом натхнення й наслідування для власного втілення майбутніми дизайнерами. Наведені в матеріалі статті студентські плакатні твори стали наслідком ретельного вивчення студентами як біографії митця, так і його творчої спадщини в контексті розвитку світового мистецтва. Варіанти інтерпретацій особистості Енді Варгола та технічні прийоми графічних рішень під час виконання практичної частини навчальних завдань пропонується розглянути як індикатор сприйняття та відтворення поколінням молодих дизайнерів етнічно споріднених видатних постатей минулих епох.

Наприклад, студент Руслан Рабенко з невеликого містечка Козелець Чернігівської області створив плакат, на якому митець запитує глядача «Ти знаєш хто я і звідки?» (Рис. 1). Звернемо увагу на зміст текстового коментаря, який підводить до по-

ходження Енді та його українського коріння. Напис поміщений в так званий «бабл» (англ. bubble), що наближує графічне рішення до стилістики коміксу, улюбленого представниками попарту, згадаємо хоча б сподвижника Воргола — Роя Ліхтенштейна (англ. Roy Fox Lichtenstein). Відзначимо, що і сам митець нерідко звертався до стилістичного наслідування коміксів (Рис. 2), які мали на нього сильний вплив у дитинстві, коли, прикутий до ліжка, він знаходив розраду у спілкуванні з журналами та книжками, натомість спілкуванню з однолітками (Knudde, 2022).



Рис. 1. Руслан Рабенко. Плакат. Цифровий друк. 90x60 см. 2016.



Рис. 2. Енді Воргол. Супермен. Полотно, казеїн, воскова крейда. 170,2x 132,1 см. 1961.

Наступний молодий автор — Євген Годлевський — показує Воргола таким, що плаче, і сльоза (або слід від сльози) подається у вигляді українського орнаменту (Рис. 3). Глядачеві пропонується самому вирішувати природу плачу художника: біль від пострілу Валері Соланос, невимовна туга від самотності або ж інші причини. Національний вектор підтримується в навмисному написанні імені художника не в звичайному усталеному сьогоденням поданні, а в транскрипції з його початкового родинного прізвища (Warhola-Варгола). Традиційний орнаментальний мотив вишиванки використовує і Анастасія Горова в плакаті «Син Карпат».

Анастасія Снісар проілюструвала ймовірний випадок дарування художником сорочки із народною вишивкою солістові легендарної групи The Doors — Джиму Моррісону (англ. Jim Morrison). Воргол, як відомо, був завсідником української етнокрамниці SURMA Ukrainian book and music store, яка розташовувалася у Нью-Йорку на 11 E 7th St., неподалік від його студії ("Джим Моррісон носив", 2013). Зображення знаменитостей навмисно подані у наближеній до значення символу стилістиці, щоб загострити увагу глядача на

іконічності відомих фігур попкультури, не відволікаючись на зайве анатомічне моделювання. Референсом до плаката послужило відоме фото одного з новаторів американського рок-н-рольного фото — Гая Вебстера.

Деяка частина молодих авторів експлуатують візуальні прийоми самого Енді Воргола, наприклад, багаторазове симультанне повторення одного персонажа в різних кольорних варіаціях. Так, Юлія Бублієнко під час виконання свого завдання наслідувала відомий шовкодрук із зображенням Мерилін Монро (Рис. 4).

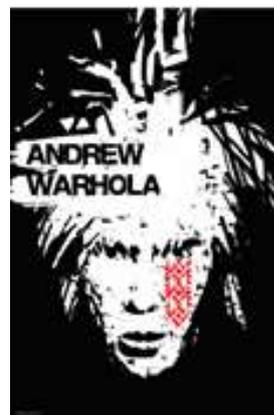


Рис. 3. Євген Годлевський. Плакат. Цифровий друк. 90x60 см. 2016.

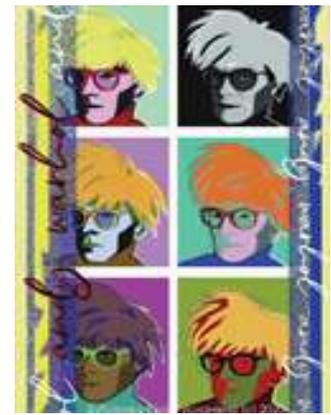


Рис. 4. Юлія Бублієнко. Плакат. Цифровий друк. 90x60 см. 2020.

Формальні прийоми радянського кіноплаката 1920–1930-х рр. використані в роботі Олександри Ковальнової (Рис. 5). Тут знайдемо відсилання до знаменитої афіші братів Володимира і Георгія Стенбергів для документальної стрічки «Одинадцятий» виробництва Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ, 1928), де в окулярах домінуючого обличчя відбиваються індустріальні успіхи одинадцятого року після Жовтневої революції (Рис. 6).

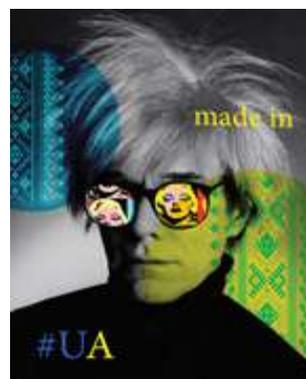


Рис. 5. Олександра Ковальова. Плакат. Цифровий друк. 90x60 см. 2018.

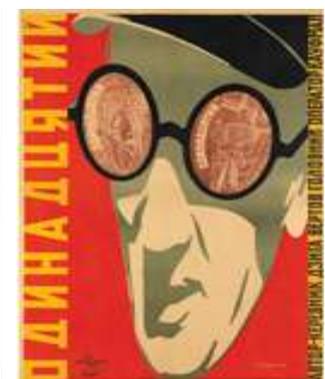


Рис. 6. Брати Стенберги. Кіноафіша «Одинадцятий». Літографія. 102x69 см. 1928.

Заради справедливості відзначимо, що цей графічний прийом неодноразово використовувався упродовж усього ХХ століття дизайнерами різних країн. За деяких ознак роботу О. Ковальової можна віднести і до групи національно орієнтованих плакатів, про що свідчать орнамент на тлі та домінуюче колірне (блакитно-жовте) вирішення з написом *Made in #UA*.

Спроба наслідувати знаковість особи Воргола спостерігається у проєкті Валентини Лагути (Рис. 7), де опрацьовується монтаж Карла Фішера, що став вже класичним (Рис. 8). Банка супу Кемпбел дала візуальну основу для виконання завдання Лілією Помеловою (Рис. 9), де шрифтові гарнітури класичного дизайну Campbell's використані для новітньої назви — «Ukrainians who changed the world / Українці, які змінили світ».



Рис. 7. Валентина Лагута. Плакат. Цифровий друк. 90x60 см. 2021.



Рис. 8. © Carl Fischer, Andy Warhol in a soup can, 1969. Courtesy of CWC – Gallery.

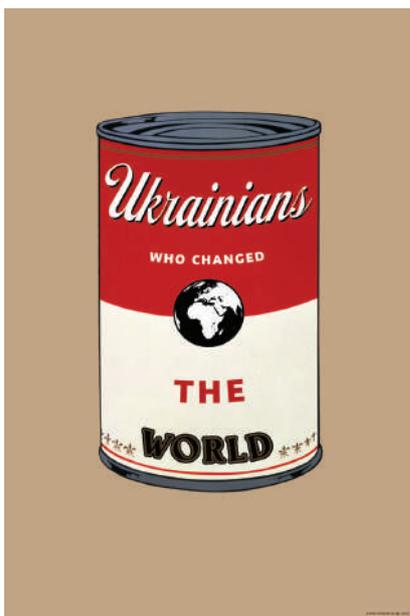


Рис. 9. Лілія Помелова. Плакат. Цифровий друк. 90x60 см. 2018.

Подібний графічний прийом використали і під час знімання відеокліпу «Український борщ» керівника Київського національного університету культури і мистецтв Михайла Поплавського. У кадри з'являються макети консервних банок, схожих на Campbell's, але вже з написом *Ukrainian Borsch*. Подібна іронія зараховує наведений дизайнерський прийом до типологічних ознак культури постмодерну (Рис. 10, 11).



Рис. 10. Кадр з відеокліпу Михайла Поплавського «Український борщ». 2021.



Рис. 11. Кадр з відеокліпу Михайла Поплавського «Український борщ». 2021.

Студентське захоплення особистістю видатного художника передає плакат Ольги Сидорко, із зображенням Деміурга, що відкидає кольорову тінь, контрастність якої підкреслюється загальним сірим фоном аркуша. Візуальне рішення підкріплене текстовим слоганом.

Варто зазначити, що виконані в межах поточних завдань, плакати не залишилися лише в просторі навчального закладу, а неодноразово виставлялися на різних заходах, як українських, так і міжнародних, отримували розуміння та схвальну підтримку від аудиторії. Так, початок серії ворголівських плакатів закладений для проєкту «Народжені Карпатами», який 4 роки поспіль (2016–2019, до пандемії) проходив на Міжнародному артфестивалі «Карпатський простір» в Івано-Франківську (Рис. 12). Участь у фестивалі

брали діячі культури країн, територією яких височіють Карпати (Поліщук, 2017). За підсумками подій тричі видали каталоги, куди увійшли деякі з представлених творів (Будник, 2016, 2017, 2018). Надалі, у 2017 р., плакати виставлялися в Києві (Рис. 13) і 2018 р. у Черкасах (Рис. 14) в межах пересувної виставки «Народжені Карпатами». Доречно згадати, що на тих само вернісажах експонувався плакат, присвячений Августину Волошину, прем'єр-міністру Карпатської України (1938), якого занесено до списку найвідоміших русинів світу.

Деякі з робіт, присвячених Енді Ворголу, створені для плакатного проєкту «Художник очима дизайнера», виставлялися просто неба (в період карантину) на Контрактовій площі в Києві (Рис. 15) на виставці до Всесвітнього дня дизайнера (27 квітня 2021).



Рис. 12. Плакатний проєкт «Народжені Карпатами» на платформі Міжнародного арт-фестивалю «Карпатський простір». Музей мистецтв Прикарпаття. Івано-Франківськ. 2016. Фото автора.

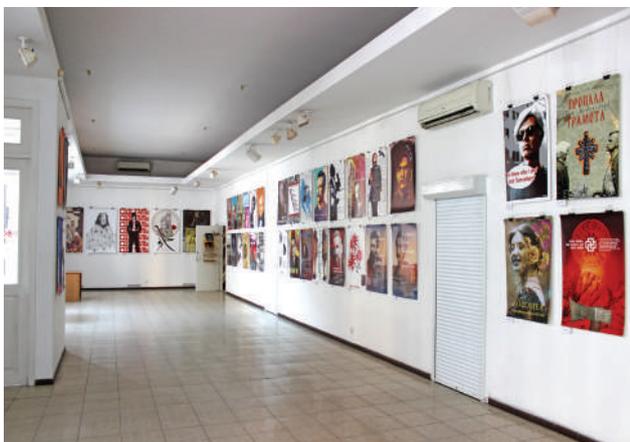


Рис. 13. Плакатний проєкт «Народжені Карпатами». Галерея КОНСХУ «Митець». Київ. 2017. Фото автора.



Рис. 14. Плакат, присвячений Енді Ворголу на виставці до «Днів українського дизайну» у Черкасах. 2018. Фото автора.



Рис. 15. Плакат Юлії Бублієнко (праворуч вгорі) в проєкті «Художник очима дизайнера». 27 квітня 2021 р. Контрактова площа. Київ. Фото автора.

ВИСНОВКИ

Авторів представлених плакатів, сучасних студентів спеціальності «графічний дизайн», від прижиттєвої діяльності Енді Воргола (1928–1987) відділяє не менше півстоліття. Так саме явище попарту молоді дизайнери, озброєні графічними редакторами останніх версій, розглядають крізь призму пройдених щонайменше двох поколінь. Рефлексія нового «діджитального» покоління демонструє в плакатах пісетне посткопіювання творів Воргола, інтерпретацію атрибутики, пов'язаної з його особистістю, наслідування колористичного рішення та композиції притаманної діячу попарту. Іконізація Енді Воргола не обмежується зверненням до його безпосереднього зображення, а проявляється у використанні його візуальних прийомів, творчих знахідок, практичних технологій у графічному дизайні, таких як трафарет або

симультанність. З розкутою легкістю молоді автори сягають полістилізму в графічному вирішенні. Відмічено, що ні яскравість локального кольору, ні зміна масштабування заради акценту на обличчі або руці, не відволікають увагу від привнесеного змістового навантаження — приналежності генія комерційної індустрії в мистецтві до української нації. Таким чином, всі роботи поєднуються основним змістовим навантаженням: усвідомленням місця та значення української складової в європейській і світовій культурі.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абліцов, В. Г. (2007). *Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті*. КИТ.
- Андрейканіч, А. І. (2012). *Антологія українського плаката першої третини ХХ століття*. Довбуш.
- Андрейканіч, А. І. (2013). Плакат: його види та жанри. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19(1), 121–126.
- Білаш, К. (2017, 20 липня). *Енді Воргол і українське мистецтво: історія вітчизняного поп-арту*. LB. <https://cutt.ly/kVhDjnb>
- Будник, А. (Упоряд.). (2016). *Народжені Карпатами: Плакатний проект в рамках Першого міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір»*. Софія-А.
- Будник, А. (Упоряд.). (2017). *Народжені Карпатами – II: Плакатний проект в рамках Другого міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір»*. Софія-А.
- Будник, А. (Упоряд.). (2018). *Народжені Карпатами – III: Плакатний проект в рамках Міжнародного мистецького фестивалю країн Карпатського регіону «Карпатський простір»*. Софія-А.
- Будник, А. В. (2015). Формування національної специфіки українського видовищного плаката кінця ХІХ – першої третини ХХ століть. *Мистецтвознавчі записки*, 28, 152–160.
- Джим Моррісон носив вишиванку. (2013, 28 липня). Укрінформ. <https://cutt.ly/JVhS31Y>
- Інграм, К. (2016). *Це Воргол* (Е. Рей, іл.). Видавництво Старого Лева.
- Крالیук, П. (2010, 4 червня). На прабатьківщині Енді Воргола. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/podorozhi/na-prabatktivshchini-endi-vorgola>
- Мідянка, П. (б.р.). *Плач Еремії – Сервус пане Воргол*. Хорошие песни. https://goodsongs.com.ua/song53633_plach-eremii_servus-pane-vorgol.html
- Поліщук, Т. (2017, 16 серпня). «Народжені Карпатами». *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/taum-aut/narodzheni-karpatamy>
- Knudde, K. (2022, July 22). Andy Warhol. In *Lambiec*. https://www.lambiec.net/artists/w/warhol_andy.htm

REFERENCES

- Ablitsov, V. H. (2007). *Halaktyka "Ukraina". Ukrainiska diaspora: vydatni postati* [Galaxy "Ukraine". Ukrainian Diaspora: Prominent Figures]. KYT [in Ukrainian].
- Andreikanich, A. I. (2012). *Antolohiia ukrainskoho plakata pershoi tretyny XX stolittia* [An Anthology of Ukrainian Posters of the First third of the 20th Century]. Dovbush [in Ukrainian].
- Andreikanich, A. I. (2013). Plakat: yoho vydy ta zhanry [Definition of the "Poste", its Types and Genres]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19(1), 121–126 [in Ukrainian].
- Bilash, K. (2017, July 20). *Endi Vorhol i ukrainske mystetstvo: istoriia vitchyznianoho pop-artu* [Andy Warhol and Ukrainian Art: The History of Ukrainian Pop Art]. LB. <https://cutt.ly/kVhDjnb> [in Russian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2016). *Narodzheni Karpatamy: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Pershoho Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho rehionu "Karpatskyi prostir"* [Born by the Carpathians: A Poster Project within the Framework of the First International Festival of Arts of the Carpathian Region "Carpathian Space"]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2017). *Narodzheni Karpatamy – II: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Druhoho Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi Prostir"* [Born by the Carpathians – II: Poster Project within the Framework of the Second International Art Festival of the Carpathian Region "Carpathian Space"]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2018). *Narodzheni Karpatamy – III: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi Prostir"* [Born by the Carpathians – III: Poster Project within the Framework of the International Art Festival of the Carpathian Region "Carpathian Space"]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. V. (2015). Formuvannia natsionalnoi spetsyfiky ukrainskoho vydovyshchnoho plakata kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolit [Formation of National Specifics of the Ukrainian Spectacular Poster at the end of 19th – the First third of the 20th Century]. *Notes on Art Criticism*, 28, 152–160 [in Ukrainian].
- Dzhym Morrison nosyv vyshyvanku* [Jim Morrison Wore an Embroidered Jacket]. (2013, July 28). Ukrinform. <https://cutt.ly/JVhS31Y> [in Ukrainian].
- Ingram, K. (2016). *Tse Vorhol* [This is Warhol] (E. Rei, Illus.). Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Knudde, K. (2022, July 22). Andy Warhol. In *Lambiec*. https://www.lambiec.net/artists/w/warhol_andy.htm [in English].
- Kraliuk, P. (2010, June 4). Na prabatktivshchyni Endi Vorhola [In the Ancestral Home of Andy Warhol]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/podorozhi/na-prabatktivshchini-endi-vorgola> [in Ukrainian].

Midianka, P. (n.d.). *Plach Eremyy – Servus pane Vorhol* [Jeremiah's Cry – Servus Mr. Vorgol]. Khoroshye pesny. https://goodsongs.com.ua/song53633_plach-eremii_servus-pane-vorgol.html [in Ukrainian].

Polishchuk, T. (2017, August 16). Narodzheni Karpatamy [Born by the Carpathians]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/narodzheni-karpatamy> [in Ukrainian].

REINTERPRETATION OF THE ANDY WARHOL PHENOMENON IN THE POSTER MAKING BY YOUNG UKRAINIAN DESIGNERS

Kateryna Gamaliia¹, Andrii Budnyk^{1*}

¹Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose is to investigate the reinterpretations of the phenomenon of work of the founder of commercial pop art, the artist of Lemki origin, Andy Warhol, in the Ukrainian youth poster, using the works of design students. *Methods*. The research is based on applying a systemic approach in combination with comparative, art history and source studies methods. *Results*. Being in high demand for ethnic self-identification, the artistic youth of Ukraine turns to create posters, fast-acting ideologically oriented works of art, dedicating them to ethnic Ukrainians who have made a significant contribution to the development of world culture and civilization. Andy Warhol, extraordinary and creative, is perceived by the students as one of the reference points for measuring the quota of Ukrainian culture worldwide. The iconological analysis of Warhol's phenomenon within the visual solutions of the poster demonstrates, next to traditional signs and symbols originating from the depths of Ukrainian folk culture, undeniable signs of postmodern artistic thinking, the continuity of the artistic techniques of the “king of pop art”, references to previous historical experience, a tendency towards polystylism of figurative construction and text support. It is noted that despite the imitation of a prominent representative of the art of the second half of the 20th century, the essential content of the Ukrainian student poster retains a sharp contemporary feel. The analysed works, executed according to the programme of current tasks in design disciplines, were tested at all-Ukrainian and international exhibitions. *The scientific novelty* is the analysis of the use by students of the graphic design department of an art figure of Ukrainian origin, the legislator of “commercial pop art” for ethnic self-identification through imitation of his artistic techniques. An overview of visual interpretations of Andy Warhol's heritage using examples from the educational process in the design education system is introduced into scientific circulation for the first time. *Keywords*: Andy Warhol; graphic design; poster; reinterpretation; design education; national identity

Інформація про авторів

Катерина Гамалія, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-8982-2005, e-mail: gamaleya@ukr.net

Андрій Будник, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik_andriy@ukr.net

Information about the authors

Kateryna Gamaliia, DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8982-2005, e-mail: gamaleya@ukr.net

Andrii Budnyk*, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik_andriy@ukr.net

*Corresponding author



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ЕСТЕТИКА Й ПРАГМАТИКА ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В ТРЕЙЛЕРАХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОСТРІЧОК

Олена Діденко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Метою статті є дослідження та аналіз засобів передачі естетики й прагматики дизайну візуального образу на прикладі трейлерів вітчизняних кінокартин. Методологія дослідження базується на аналітично-порівняльному аспекті та поєднує загальнонаукові та спеціальні методи, що надають можливість охарактеризувати тенденції розвитку українського кінематографа, ролі й значення дизайну візуального образу в трейлерах до кінострічок. Результати. Обумовлено причини збільшення попиту на аудіовізуальні види мистецтва. Описано окремі аспекти роботи режисера монтажу, межі, допустимі для виходу із встановлених правил творення трейлерів, та значення індивідуального стилю. Встановлено принципи, які впливають на цілісність та гармонійність композиції візуального ряду. Визначено основне завдання трейлера, розкрито видову палітру сучасних трейлерів із позиції кореляції контенту. Окреслено основні етапи творення кінотрейлера та ідентифіковано засоби гармонізації, що є універсальними методиками формування врівноваженої композиції візуального ряду. Охарактеризовано значення та роль метра й ритму, статички й динаміки, контрасту й нюансу, принципу трансформації, що використовують трейлермейкери. Наведено приклади найбільш відомих монтажних прийомів. Визначено п'ять основних частин трейлера: вступна частина, сюжетний та акцентуаційний блоки, сюжетна лінія та заключна сцена. *Наукова новизна статті* полягає в тому, що на прикладі трейлерів до українських кінострічок продемонстровано, яким чином розподіляються вказані частини, яке змістове й прагматичне навантаження вони мають. З'ясовано, що сучасний дизайн візуального образу виступає як категорія ментально обумовлена й підпорядкована реалізації так званого принципу дуалізму: в рамках повнометражного кіно йдеться про виконання естетичної функції, тоді як в скороченій версії — трейлері — відбувається анонсування стрічки, створення рекламного контенту.

Ключові слова: кінематограф; трейлер; дизайн візуального образу; відеомонтаж; динаміка

Для цитування

Діденко, О. (2022). Естетика й прагматика дизайну візуального образу в трейлерах українських кінострічок. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 139-147. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269625>

ВСТУП

На сьогоднішній день трейлери до фільмів очікують не менше, ніж самі фільми. Досить часто вони є більшою за значимістю культурною подією для глядачів. У соціальних мережах створюються окремі групи та спільноти любителів і поціновувачів трейлерів. Їх обговорюють, аналізують на такому ж рівні, як і фільми, тобто як окрему відеороботу. Фанати кіно монтують власні варіанти трейлерів, які виходять часом цікавішими, ніж офіційні релізи. Водночас трейлер, створений

на професійному рівні, відрізняється від роботи, створеної без належного практичного досвіду.

Постановка мізансцени містить у собі більш глибоку мету, аніж трансляція задуми режисера. Мова йде про маніпуляцію увагою глядача, сугестію подальшого розвитку подій, алюзію на історичні, соціально-побутові, політичні, культурологічні об'єкти, чинники тощо. Відповідно, досягти найбільш точного фокусування можна завдяки розміщенню об'єкта в кадрі, використанню світла, ракурсу, зміні положення камери, інтеграції дизайнерських рішень. Квінтесенція най-

більш вдалих рішень, як правило, знаходить своє відображення в трейлерах кіно, творення яких — особливий вид майстерності й таланту. Трейлермейкер не лише створює структуру ролика, але й по-новому вибудовує скорочену сюжетну лінію, не розкриваючи інтригу фільму, обирає музику та кадри для подальшого монтажу.

Актуальності трейлера як продукту режисури й рекламних комунікацій останніми роками приділяється все більше уваги і з боку професійних оглядачів, і з боку науковців. Аналізу піддаються індивідуальні прийоми й досвід, напрацьований режисерами й трейлермейкерами впродовж їхньої практики. Втім, тематичний напрям дизайну цілісного візуального образу трейлера розкритий в значно меншій кількості публікацій. Вважаємо також актуальним аналіз саме українського продукту — і в контексті наслідування загальносвітових тенденцій, і в контексті формування індивідуального стилю. Крім того, з огляду на процес активізації функціонування в Україні кіноіндустрії вагомою потребою постає й розробка систематизованої й упорядкованої методики дизайну ефективного візуального образу трейлера.

Метою статті є дослідження та аналіз засобів передачі естетики й прагматики дизайну візуального образу на прикладі трейлерів вітчизняних кінокартин.

Методологія дослідження базується на аналітично-порівняльному аспекті та поєднує загальнонаукові та спеціальні методи, що надають можливість охарактеризувати тенденції розвитку українського кінематографа, ролі й значення дизайну візуального образу в трейлерах до кінострічок.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналогічні питання вже перебували в колі наукових пошуків українських учених. Зокрема, Є. Ворожейкін (2018) здійснив системне дослідження низки візуальних стратегій (ілюзорного реалізму, культурної критики, візуального динамізму, естетики повільного, естетизації образів насилля та смерті, жорстокості, інформатизації, індивідуалізації, культуро-творчості), визначив принципи побудови дизайну візуального образу для кінематографа, проаналізував стратегію екранної культури в контексті інформаційної поведінки людини. М. Міщенко (2017) більш глибинно вивчає теоретичні основи візуалізації, концепції та підходи до розуміння цього поняття. В рамках дисертаційного дослідження М. Мурашко (2016) детально розглядає колірно-фактурні особливості

візуального ряду, вивчає засоби анімації та вплив моушн-дизайну на сучасне середовище; приходить до висновку, що анімаційна типографіка виступає не лише інформативним інструментом, але й формотворчим об'єктом графіки. Н. М. Торкут та Л. Г. Пономаренко (2018) зосередили свою увагу на функціях, характеристичі та різновидах трейлерів фільму. Авторами прокласифіковано типи трейлерів, завдання та кардинальна відмінність від інших видів реклами — антиспойлерність, тобто здатність тримати інтригу до кінця.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Синтетична природа аудіовізуальних видів мистецтва є основою формування особливого «екранного мовлення». Потенціал візуальної експресії прямо пропорційно залежить від цілої низки елементів, а саме: «рухомого живопису», «образотворчого театру», «кольоромузики», «візуальної літератури». Екранне мовлення пройшло тривалий еволюційний шлях від чорно-білого та німого екрана до широкого табло з динамічною картинкою, яка супроводжується звуком, світлом, кольором, спецефектами, мультимедійними технологіями, 3D (і більш удосконаленими видами графіки), Dolby-Stereo тощо. Початок тісної взаємодії традиційних і екранних видів мистецтва відбувається на межі XX–XXI ст. й до теперішнього часу систематично вдосконалюється, реалізуючи принципово нові рішення та форми. До моменту стрімкого поширення мережі Інтернет в житті людства знаходило своє відображення виключно в кінематографі, тоді як під впливом можливостей, які дає World Wide Web (міжнародна комп'ютерна мережа), з'являється віртуальний музей із дистанційними екскурсіями, електронна книга, музичні шоу, оцифровані оперні та філармонічні концерти; популярності набуває творення й перегляд коротких відеороликів у соціальних мережах на кшталт TikTok, Instagram.

Складна епідеміологічна ситуація, суспільно-політичні зміни, які сколихнули світ в останні три роки лише збільшили попит, зробили аудіовізуальні мистецтва в соціально-культурній діяльності все більш затребуваними. Із збільшенням пропозицій на ринку кіноіндустрії посилюються вимоги щодо сюжету, засобу репрезентації, відповідно, кінцева мета зводиться до творення потужної композиції. Для легкого сприйняття, естетичного задоволення й правильної розстановки акцентів необхідно підкреслити об'єкти, дію в кадрі й загальну емоційно-чуттєву палітру. Представники Media Studies Девід Болтер та Річард Грусін говорять, зокрема, про ефект «безпосередності» (immediacy), здатності надати глядачеві чи користувачеві мож-

ливість забути про наявність медіа та про сам акт посередництва (Bolter & Grusin, 2000, p. 11).

З огляду на кореляцію контенту, ми поділяємо позицію сучасних науковців Н. Торкут та Л. Пономаренко (2018) щодо класифікації трейлерів фільму на відповідні типи:

– перший тип трейлера фільму складається з інтригуючих моментів, сцен та кадрів, які створюють незавершене враження у глядача про сюжетні колізії фільму;

– другий тип трейлера утворюється поєднанням кадрів із фільму, які знімалися виключно для рекламної мети чи взагалі не були включені до основного фільмового продукту;

– до третього типу належать трейлери, які виконують тільки рекламну функцію за допомогою окремо відібраного та відзнятого відеоматеріалу (с. 162).

Кожен тип трейлера підпорядковується певним закономірностям. Так, у першому випадку, можуть бути обрані сцени із найвищою емоційною напругою; ситуації із доленосним вибором; важливі моменти для персонажів, що відіграють вирішальну сюжетну роль. Зазначені елементи, як правило, розміщують в хронологічному порядку задля формування в глядача орієнтовно цілісної картини, але із витримкою інтриги, без спойлерів. Саме остання властивість короткої стрічки ідентифікує її прагматику й цінність. У такий спосіб вимальовується уявлення про акторський склад, хронотоп, естетичні параметри, жанрову специфіку (трагікомедія, хорорфільм, детектив, комедія, мелодрама). Такий тип трейлера властивий стрічці М. Ільєнка «Той, хто пройшов крізь вогонь» (InsightMedia, 2020).

Щодо другого типу трейлерів, слід зауважити, що вони покликані скоріше дати уявлення про самий зміст картини та процес роботи над нею, аніж занурити в сюжетний перебіг подій. В основу трейлера закладаються гостро динамічні моменти кінонарративу. Тут має значення естетична цінність, важливим є дизайн візуального образу, краса стрічки передається через деталі, мікроелементи, рухи. Відповідно, можуть бути ексклюзивні робочі режисерські кадри, котрі не присутні в самому фільмі. До прикладу, картина О. Саніна «Мамай» (2003) (Takflix, 2021).

Остання категорія трейлерів — роботи, що спеціально відзняті із рекламною метою. Вони створюються як окремий продукт задля привернення уваги глядацького загалу, більшою мірою можуть іти в розріз із наявними матеріалами фільму. Фактично, такий трейлер є окремою режисерською роботою.

Незважаючи на питому вагу й значення індивідуального стилю в процесі підготовки фільму та

трейлера, виділяють закономірні зв'язки між елементами та їх ознаками, що впливають на цілісність і гармонійність композиції візуального ряду. Вони базуються на низці принципів, які включають супідрядність (забезпечує ведення глядача від однієї сцени до іншої, поступове сприйняття композиції), розмірність, єдність (впорядкування параметрів руху елементів), рівновагу (колірні трансформації, зміна ритмічної композиції на метричну, масштабування), повторення. Принципи функціонування екранних медіа гармонійно доповнюють художні екранні засоби, включаючи образ-час, образ-рух, композитинг, punctum, stadium, екранні форми та ін. (Ворожейкін, 2018, с. 67).

Так, образ-час покликаний відтворити «чисту» тривалість, зобразити конкретний період у його дійсному вимірі. Якщо за основу береться саме цей художній екранний засіб, то можна говорити про чітку зміну парадигми в бік підпорядкування руху часові. Це чітко простежується, до прикладу, в трейлері до історичної драми «Таємний щоденник Симона Петлюри» О. Янчука (2018) (Голос Українського Кіно, 2018с).

Також цей прийом «відкриває» перші моменти знайомства з фільмом Плем'я М. Слабошпицького (2014) (Zabolockii, 2014), де вступна частина інтегрує глядача в атмосферу Першого вересня, проте незвичного. Із музичного супроводу — лише звуки дзвоника, проте зовсім відсутні звичні радісні голоси, вітальні промови викладачів та дітей. «Німа» картина формує відчуття, що балансує на межі дискомфорту й цікавості. Звідси режисер переходить до образу-руху, якому властиве прагнення побудови власного, автономного світу, принципи функціонування якого запозичені з реальності, але модифіковані творчою думкою. Здебільшого відтворення образу-руху — це робота монтажу, що пов'язує один образ із іншим. У трейлері до фільму «Плем'я» він втілюється фактично, герої постійно перебувають в динаміці, кудись прямують. Насиченість трейлера образом-рухом ніби покликане компенсувати відсутність комунікації, звукового супроводу. Завдяки цьому прийому реципієнт переноситься безпосередньо в саму гру, спостерігає осторонь за перебігом подій.

Особливості цифрових медіа стрімко проникають у сучасний кінематограф, що дозволяє конструювати ілюзорну реальність. До прикладу, трейлер до фільму «Брама» В. Тихого (2018) (Голос Українського Кіно, 2018а). Композитинг є засобом, що транслює результат комбінування елементів трейлера кінострічки різного походження, що гармонійно поєднуються між собою. Безперервність та рівність між елементами — дві основні вимоги, що ставить перед собою композитинг.

Punctum і stadium є антиподами саме з позиції візуального аспекту. Stadium — це стиль візуалізації, розповіді, спосіб організації інформації, притаманний певному часу та культурі. Punctum — це те, що «оживляє» цей стиль, це той момент реальності, на який фотограф чи оператор не звернув увагу, але камера його захопила і виявилось, що він є сутнісним способом переживання цієї реальності (Ворожейкін, 2018, с. 55).

Базуючись на основі теоретичного матеріалу, проаналізуємо окремі трейлери до українського кіно. Так, концепція фільму «Плем'я» М. Слабошпицького (2014) побудована на симетричних картинах-вирізах із основних сюжетних ліній кіно, поєднаних між собою короткими фразами-поясненнями (зображені білим кольором на чорному тлі). Для розуміння знака, повідомлення, тексту важливим є не лише власний зміст останнього, а й контекст. У процесі реконструкції в тексті виділяються центральні та крайові змістові лінії, текстові сліди й розриви, взяті до уваги різні контексти, прагматика змісту тощо. Присутність єдиної методики формування зв'язків забезпечує повторність і супідрядність. Образ-рух надає картині специфічної німої (в силу особливості фільму) неповторності, через штучно створений дискомфорт (відсутність звуку) виникає певна інтрига, самовиклик (чи зрозумію я зміст цього фільму? Чи важливий для мене сурдопереклад, щоб усвідомити глибину побаченого?). В комплексі реалізується головне завдання трейлера — стимулювати глядача до перегляду повнометражного фільму. Фактично, в цьому й полягає тісний взаємозв'язок реклами й трейлера, прагматика дизайну спрямована на рекламування товару, яким у цьому разі виступає фільм, спонукання глядача до якомога швидшого перегляду.

Як правило, йдеться про використання засобів гармонізації, що є універсальними засобами творення врівноваженої композиції візуального ряду. В. М. Мурашко (2016, с. 77) пропонує включити низку основних компонентів із позиції творення візуального ряду, які ідентифікують трейлер як цілісну й гармонійну картину (Рис. 1). Розглянемо кожен з них більш детально:

Метр і ритм. Як засоби організації композиції, вони знаходять своє відображення у темпах руху об'єктів, в акцентах, розставлених метрично з однаковим часовим інтервалом або ритмічно, із наростаючим темпом. Загальна динаміка ролика визначається зміною форм чи кольорів певного об'єкта, як правило, синхронізуючись із аудіальним рядом. Метр і ритм як окрема стратегія застосовується при творенні трейлеру. Вони не лише спрямовані на контроль емоційного навантаження

потенційного глядача, але й визначають коло осіб, аудиторію на яку націлений певний епізод.

Статика і динаміка у трейлерах, як правило, транслюються через метр та ритм. Так, моушн-дизайну взагалі не властива статика, адже акцент знімальна група робить саме на русі і активному перебігу подій. Водночас не слід забувати про «тло» як нерухомий елемент, часто творений у формі дизайнерського рішення. Присутні статичні об'єкти, які слугують фоном, не можуть ототожнюватись із статичністю всієї сцени. Динаміка, яку проявляє гра акторів, набуває особливого сенсу; в часовому відрізьку, відведеному для трейлера, вона наростає чи сповільнюється. Вирішальну роль це відіграло у трейлері довоєнного екшну «Снайпер. Білий Ворон» (FILM.UA Group, 2022), реж. М. Бушана, містичному «Єрегорі» реж. С. Капралова. Швидкість досить потужно впливає на глядацький інтерес. Так, до прикладу, застосування імітації тривимірного простору транслює характер руху та підкреслює динамічність саме завдяки ракурсам і перспективі.

Принцип трансформації — результат перебування одного композиційного засобу в інший всередині кадру, що віддзеркалюється на заміні всієї сцени. Характер розташування дизайнерських елементів в кадрі вказує на симетричність чи асиметричність роботи. У трейлерах до фантастичних фільмів чи фільмів-антиутопій такий прийом досить популярний. Обертання елементів може бути спрямоване в один бік, проте окремі об'єкти здатні порушувати симетричність руху, орієнтуючись на протилежний бік чи змінюючи свою позицію в інший період часу. Це залежить від побудови осі симетрії (вертикальної чи горизонтальної), як правило вдаються до дзеркальної симетрії.

Контраст і нюанс. Завдяки зміні нормотворчих і колірно-фактурних характеристик можна зацентувати увагу на певному об'єкті. Цей прийом особливо доречний тоді, коли вид рекламованої продукції чи картина, на перший погляд, не суттєво відрізняється від собі подібних за видом, типом, походженням, змістовими мотивами тощо. Як наслідок, це породжує різні емоційні ефекти. На основі отриманої інформації порівнюються зразки, обирається продукт (послуга) чи фільм. Інформативним ролика в цілому притаманні нюансні колірні рішення, що базуються на спектрі корпоративних кольорів, їм також властивий мінімалізм найпростіших графічних об'єктів. Контраст і нюанс — незмінна методика й інструмент в руках дизайнерів. Відповідно, вважаємо за доцільне систематизовану автором таблицю (Рис. 2) включити як складову частину до більш розширеної та узагальненої (що розкриє блок «аналіз груп і елементів у композиції»), яку можна зобразити таким чином:

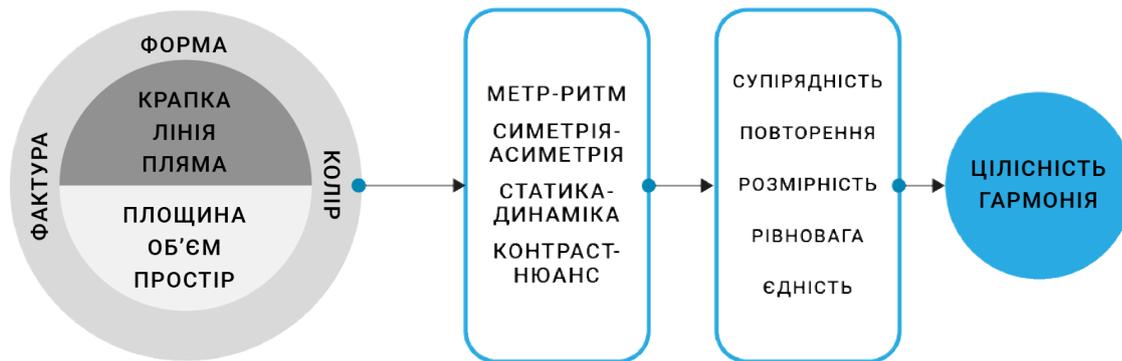


Рис. 1. Процес творення візуального ряду трейлеру кіно
Джерело: (Мурашко, 2016)

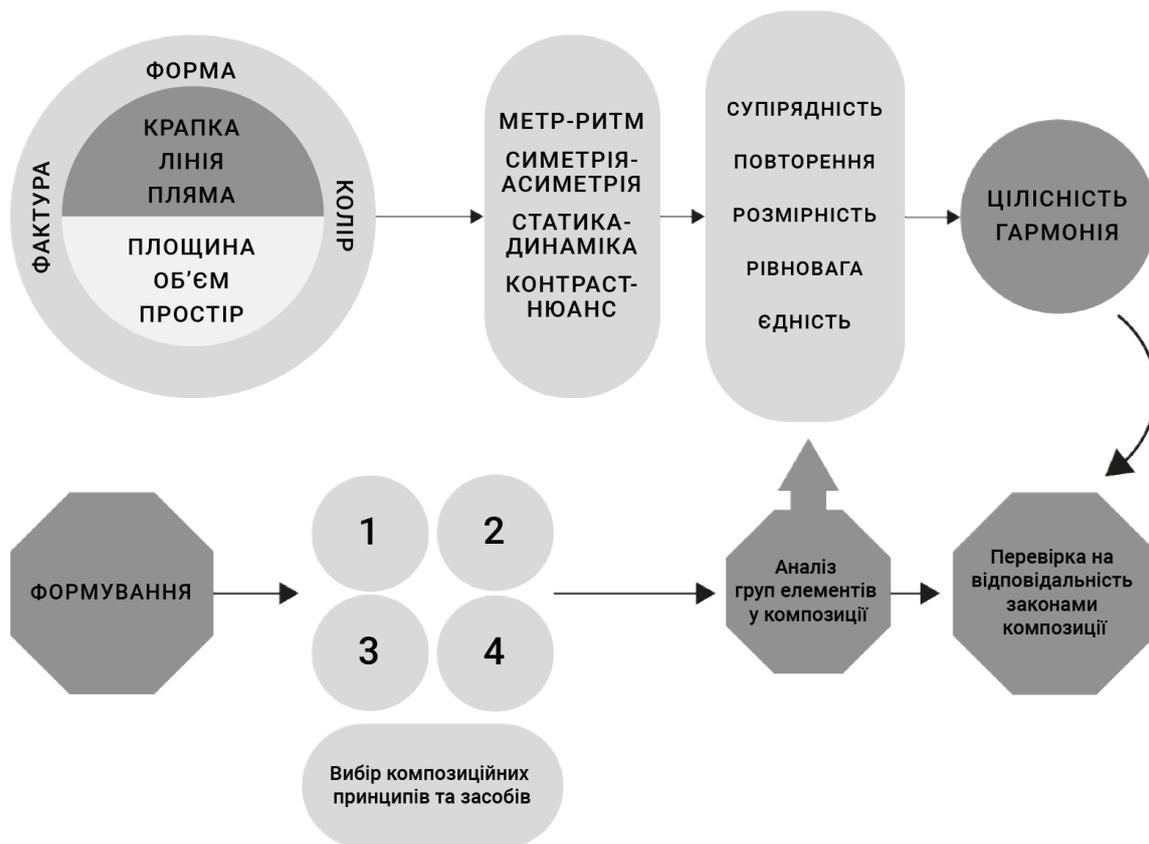


Рис. 2. Загальна схема формування трейлеру кіно
Джерело: (Мурашко, 2016)

Запропонована нами схема відображає теоретичні засади інтеграції засобів гармонізації візуального ряду, їхнє місце в загальній структурі формування трейлерів кіно. Від формування ідеї, яка має відображати раціональну (комплекс інформації, яка підлягає аналізу: цифри, описи, графіки, дати) та емоційну (плеяда відчуттів, які потенційно має пережити глядач після перегляду картини) складову, трейлер проходить тривалий період монтажу, завершальним етапом якого є перевірка на відповідність законам композиції. Кожен об'єкт в процесі руху оцінюється відповід-

но до своїх анімаційних властивостей в межах загальної композиції. Вибудовуючи нові композиції всередині ряду, включаючи до картини нові елементи зі змінним положенням, масою, кольором, видозміна проявляється на мікрорівні, всередині кадру, завдяки чому глядач входить в глибину історії, яка транслюється через творчий задум і втілення режисера.

На сьогоднішній день для створення повноцінного та ефектного трейлера використовується дуже широкий набір інструментів. Один із них — це грамотний відеомонтаж. Найбільш відомими

монтажними прийомами в цьому форматі є затемнення, «шторки», уповільнення та прискорення, чергування кадрів із темним полем — ефект стробоскопа, монтаж руху в кадрі, плавні переходи, джамп-кати та матч-кати. Наступний інструмент, необхідний для формування сильних глядацьких емоцій і настроїв, — звук. У трейлерах часто використовується не одна музична композиція, а як мінімум дві, які доповнюють одна одну, під кожний акт вибирається своя музична лінія.

Дизайн візуального образу важливий і на певних етапах класичної структури трейлера. Він відповідає за ритмічний малюнок, що підсилює загальний ефект. Дизайн візуального образу може стати частиною перформансу. Поєднуючи в межах одного трейлера різноманітні стилі, напрями та ідеї для реалізації творчого задуму, долаються застарілі стереотипи й правила (Тюріна, 2021, с. 65). Ефективний, з точки зору реклами та маркетингової політики, трейлер складається із п'яти основних частин.

Вступна частина покликана занурити глядача в загальну атмосферу картини. Це не лише дозволить ідентифікувати жанрову приналежність роботи (бойовик, комедія, мелодрама, детектив, фантастика), але й сформуванню перше враження про фільм в цілому. З цією метою, обираються певні спецефекти, діалоги («Атлантида» реж. В. Васяновича, «Довбуш» реж. О. Саніна (FILM.UA Group, 2021)), зображення природи чи архітектури міста (чотирихсерійна версія українського фентезі «Сторожова застава» реж. Ю. Ковалєва, 2017 (Сторожова Застава, 2017)).

За цим слідує сюжетний блок, навколо якого розвиваються фактично всі події в кіно. Глядач визначає головних героїв, ідентифікує локації та місця розгортання основних подій, встановлює орієнтовний зміст сюжету.

Однією з найбільш важливих частин вважається акцентуаційний блок, де відкривається майстерність та креативність режисера монтажу. Ця частина — квінтесенція наборів того, чим можна вразити аудиторію: професійний акторський склад («Настроювач» реж. К. Муратова, «Сказане весілля» реж. В. Дикий та В. Климчук, 2018, комедійний серіал «Свати», «Додому» реж. Н. Алієв), особливості сюжету («Рівень чорного» реж. В. Васянович, 2017) (Planetakino, 2017), вражаючі спецефекти.

У рамках єдиної сюжетної лінії відбувається фрагментація або співставлення кадрів. На специфіку такого процесу вирішальний вплив має жанр фільму. Якщо йдеться про драму, то орієнтовані на моменти із найбільшим емоційними навантаженням; бойовикам в у цій частині будуть властиві дина-

мічні сюжети перипетій, найбільш запеклі хвилини боротьби; у комедійних фільмах синтезують пов'язані між собою влучні жарти, проте не можливо зібрати в трейлері їхній вичерпний перелік. Заключна сцена у жодному випадку не має слугувати спойлером, а навпаки, пробудити ще більший інтерес для подальшого перегляду (Пузанов, 2018, с. 123).

Більшість трейлерів-зразків українського кінематографа формуються за ідентичним принципом побудови. Так, трейлер до фільму «Довбуш» (2022) (FILM.UA Group, 2021) складається з титрів, насичений історичними кадрами із життя українського народу, влучно підібраним музичним супроводом (звуки трембіти). Акцентуаційний блок містить синтез показу професійного акторського складу (Олекса Довбуш — Сергій Стрельников, Іван Довбуш — Олексій Гнатковський, Марічка — Дар'я Плахтій, Пшелуський — Матеш Косцюкевич, Княгиня Яблуновська — Агата Бузек, Опришки — Петро Жирун, Павло Жирун, Дмитро Вівчарюк, Роман Ясиновський, Ростислав Держипільський, Дзвінчук — Олександр Мавріц), яскравих спецефектів та зображень пейзажів Західної України. Бойові сцени супроводжують всю сюжетну лінію трейлера підсилюються драматичним аудіосупроводом. Інтрига навколо головного героя фільму суттєво загострюється на кінці роботи, але не розкривається, надаючи поле для творчих фантазій глядачів.

Подібним чином можна охарактеризувати трейлер до фільму «Захар Беркут», реж. Ахтем Сеїтаблаєв (2019) (FILM.UA Group, 2019). Окрім потужного візуального дизайну, насиченого автентичними українськими костюмами та колоритом Закарпаття, атмосфера фільму передається завдяки народним пісням, новим музичним зразкам (спеціально для цього фільму гурт Океан Ельзи написав новий сингл «Перевал»). Досить часто творці історичного кіно стикаються з проблематикою відтворення минулого не в контексті візуальної відповідності, а з позиції хронології й достовірності (Городнича, 2019).

З нашої позиції, трейлер безпосередньо має містити вказівку на можливість позиціонування картини як такої, що відповідає історично встановленим фактам, адже часто очікування глядача не кореспондують із задумами творців фільму. У першому випадку аудиторія переглядає фільм задля розуміння реальності певного історичного проміжку часу, відповідно, режисер і знімальна група беруть за основу сюжет, який власне передає дух епохи.

В ланці популяризації конкретної кінострічки трейлер відіграє провідну роль, певною мірою перебираючи на себе функцію рекламування твору.

Мета дизайну візуального образу розкривається через формування художньої обробки, яка акумулює не лише сукупний образ — характер аудіо-візуального твору, а й образ кожного епізоду, сцени. Якісний об'єктний дизайн наділяє візуальні образи можливістю виходу за рамки одного твору, перехід в інший формат або взагалі дозволяє вийти за рамки екрана в матеріальний світ.

ВИСНОВКИ

Дизайн візуального образу ХХІ ст. інтегрує інформаційні системи, що забезпечує появу нової постіндустріальної естетики, зміну підходів до використання шрифтів і знаків як елементів і невід'ємних засобів художньої виразності. Риторичний код сучасного дизайну візуального образу — категорія ментально обумовлена, підпорядкована реалізації так званого принципу дуалізму: в рамках повнометражного кіно це більшою мірою зводиться до виконання естетичної функції, тоді як в скороченій версії — трейлері — йдеться про анонсування стрічки, створення рекламного контенту. Основний принцип побудови трейлера — злам звичного, знайомого та порушення горизонту очікування, провокація. Для ефектності, формування позитивного враження глядача в трейлері допускається використання сцен і кадрів, які не ввійшли безпосередньо в прокатну версію фільму. Можливість гри з формами, маневрування змістом, експерименти в межах дизайну візуального образу, більшого спектра застосування спец ефектів віддзеркалюють прагматику невеликих за обсягом відеороликів, що рекламують повнометражні фільми.

Наукова новизна статті полягає в тому, що на прикладі трейлерів до українських кінострічок продемонстровано, яким чином розподіляються вказані частини, яке змістове й прагматичне навантаження вони мають. З'ясовано, що сучасний дизайн візуального образу виступає як категорія ментально обумовлена й підпорядкована реалізації так званого принципу дуалізму: в рамках повнометражного кіно йдеться про виконання естетичної функції, тоді як в скороченій версії — трейлері — відбувається анонсування стрічки, створення рекламного контенту.

Перспективи подальших наукових пошуків вбачаємо в аналізі сучасних українських стрічок як способі формування національної свідомості молоді.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Ворожейкін, Є. П. (2018). *Візуальні стратегії сучасної екранної культури: філософсько-антропологічний*

- аспект* [Дисертація кандидата філософських наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. <https://cutt.ly/JM0nchQ>
- Голос Українського Кіно. (2018а, 24 квітня). *Брама. Трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P50wriZYHQM>
- Голос Українського Кіно. (2018б, 18 липня). *Скажене Весілля. Трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CuqvWzeU9sY>
- Голос Українського Кіно. (2018с, 4 квітня). *Тамний щоденник Симона Петлюри. Трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=75yixFpFXFM>
- Городнича, К. (2019). Історія та спецефекти: Яке місце історичних стрічок у сучасному українському кіно. *Український тиждень*, 14, 58–61.
- Мищенко, М. (2017, 7–8 грудня). Щодо визначення поняття «візуалізація» у сучасному мистецтві. В *Візуальність як домінанта сучасної культури*, Матеріали Міждисциплінарної наукової конференції (с. 47–49). Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Мурашко, М. В. (2016). *Проектно-художній інструментарій моушн-дизайну (на прикладі рекламного ролику)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв]. https://www.ksada.org/doc/murashko_diss.pdf
- Пузанов, В. М. (2018). Вимоги виробників до трейлерів фільмів: від трейлерхаусів до пекшотів. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 2(34), 121–128.
- Сторожова Застава. (2017, 10 січня). *Сторожова Застава. Перший офіційний трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oPIRz6b5aqY>
- Торкут, Н. М., & Пономаренко, Л. Г. (2018). Трейлер фільму, як тип аудіовізуальної реклами: загальна характеристика, різновиди та функції. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 1(33), 161–165.
- Тюріна, В. В. (2021, 10–11 листопада). Явище перформансу в дизайні. В *Дизайн – синергія мистецтва та науки*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 62–66). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Bolter, D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- FILM.UA Group. (2019, 18 вересня). *Захар Беркут. Офіційний трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fDoCoiINqRc>
- FILM.UA Group. (2021, 6 грудня). *Довбуш. Офіційний трейлер № 1* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3OpsYntQN30>
- FILM.UA Group. (2022, 28 липня). *Снайпер. Білий Ворон. Офіційний трейлер* [Відео]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VptleP_TpTU

- InsightMedia. (2020, 7 березня). *Той Хто Проїшов Крізь Вогонь, офіційний трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bqOJqKkoY9g>
- Planetakino. (2017, 27 липня). *Рівень чорного – офіційний трейлер* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lgu46J3Fe8s>
- Takflix. (2021, 26 березня). *Мамай. Тизер фільму* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mdOQSg0wv8w>
- Zabolockii, A. (2014, 10 травня). *Офіційний трейлер до фільму «Плем'я» Мирослава Слабошпыцького* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uNRZKixsIb8>
- REFERENCES**
- Bolter, D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press [in English].
- FILM.UA Group. (2019, September 18). *Zakhar Berkut. Ofitsiyni trailer* [Zakhar Berkut. Official Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fDoCoiNqRc> [in Ukrainian].
- FILM.UA Group. (2021, December 6). *Dovbush. Ofitsiyni trailer № 1* [Dovbush Official Trailer No 1] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3OpsYntQN30> [in Ukrainian].
- FILM.UA Group. (2022, July 28). *Snaiپر. Bilyi Voron. Ofitsiyni trailer* [Sniper. White Raven. Official Trailer] [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VptIeP_TpTU [in Ukrainian].
- Holos Ukrainskoho Kino. (2018a, April 24). *Brama. Trailer* [Gateway. Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P50wriZYHQM> [in Ukrainian].
- Holos Ukrainskoho Kino. (2018b, July 18). *Skazhene Vesillia. Trailer* [Crazy Wedding. Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CuqvWzeU9sY> [in Ukrainian].
- Holos Ukrainskoho Kino. (2018c, April 4). *Taiemnyi shchodennyk Symona Petliury. Trailer* [The Secret Diary of Symon Petliura. Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=75yixFpFXFM> [in Ukrainian].
- Horodnycha, K. (2019). Istorii ta spetsefekty: Yake mistse istorychnykh strichok u suchasnomu ukrainskomu kino [History and Special Effects: What is the Place of Historical Films in Modern Ukrainian Cinema]. *Ukrainskyi tyzhden*, 14, 58–61 [in Ukrainian].
- InsightMedia. (2020, March 7). *Toi Khto Proishov Kriz Vohon, ofitsiyni trailer* [The One Who Walked Through Fire Official Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bqOJqKkoY9g> [in Ukrainian].
- Mishchenko, M. (2017, December 7–8). Shchodo vyznachennia poniattia "vizualizatsiia" u suchasnomu mystetstvi [Regarding the Definition of the Concept of "Visualization" in Modern Art]. In *Vizualnist yak dominanta suchasnoi kultury* [Visuality as a Dominant Feature of Modern Culture], Proceedings of the Interdisciplinary Scientific Conference (pp. 47–49). Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].
- Murashko, M. V. (2016). *Proektno-khudozhnii instrumentarii moushn-dyzainu (na prykladi reklamnoho rolyku)* [Project and Artistic Toolkit of Motion Design (on the Example of a Commercial)] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Arts]. https://www.ksada.org/doc/murashko_diss.pdf [in Ukrainian].
- Planetakino. (2017, July 27). *Riven chornoho – ofitsiyni trailer* [Black Level – Official Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lgu46J3Fe8s> [in Ukrainian].
- Puzanov, V. M. (2018). Vymohy vyrobnykiv do treileriv filmiv: vid treilerkhausiv do pekshotiv [Producer's Requirements to Film Trailers: From Movie Trailer Houses to Film Packshots]. *State and Regions. Series: Social Communications*, 2(34), 121–128 [in Ukrainian].
- Storozhova Zastava. (2017, January 10). *Storozhova Zastava. Pershyi ofitsiyni trailer* [Sentinel Outpost. The First Official Trailer] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oPIRz6b5aqY> [in Ukrainian].
- Takflix. (2021, March 26). *Mamai. Tyzer filmu* [Mamai. Movie Teaser] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mdOQSg0wv8w> [in Ukrainian].
- Tiurina, V. V. (2021, November 10–11). Yavyshche perfomansu v dyzaini [The Phenomenon of Performance in Design]. In *Dyzain – synerhiia mystetstva ta nauky* [Design is a Synergy of Art and Science], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 62–66). Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
- Torkut, N. M., & Ponomarenko, L. H. (2018). Treiler filmu, yak typ audiovizualnoi reklamy: zahalna kharakterystyka, riznovydy ta funktsii [Film Trailer as a Type of Audio-Visual Advertising: Common Characteristics, Varieties and Functions]. *State and Regions. Series: Social Communications*, 1(33), 161–165 [in Ukrainian].
- Vorozheikin, Ye. P. (2018). *Vizualni stratehii suchasnoi ekrannoi kultury: filosofsko-antropolohichni aspekt* [Visual Strategies of Modern Screen Culture: Philosophical and Anthropological Aspect] [PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University]. <https://cutt.ly/JM0nchQ> [in Ukrainian].
- Zabolockii, A. (2014, May 10). *Ofitsiyni trailer do filmu "Plemia" Myroslava Slaboshpytskoho* [Official Trailer for the Film "Tribe" by Miroslav Slaboshpytskyi] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uNRZKixsIb8> [in Ukrainian].

AESTHETICS AND PRAGMATICS OF VISUAL IMAGE DESIGN IN TRAILERS OF UKRAINIAN FILMS

Olena Didenko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to study and analyse the means of conveying the aesthetics and pragmatics of visual image design on the example of trailers of domestic films. *The research methodology* is based on the analytical and comparative aspect and combines general scientific and special methods, which provide an opportunity to characterize the trends in the development of Ukrainian cinema, and the role and importance of visual image design in film trailers. *Results.* Reasons for the increase in demand for audiovisual arts are determined. Some aspects of the editing director's work, the importance of individual style, and the limits permissible for bending the established rules of creating trailers are described. The principles that influence the integrity and harmony of the visual series' composition have been established. The main task of the trailer has been determined, and the species palette of modern trailers has been revealed from the point of view of content correlation. The main stages of creating a movie trailer are outlined and means of harmonisation are identified, which are universal ways of forming a balanced composition of a visual series. The meaning and role of meter and rhythm, statics and dynamics, contrast and nuance, and the principle of transformation used by trailer makers are characterised. Examples of the most well-known mounting techniques are given. Five main parts of the trailer are defined: the introductory part, plot and accentuation blocks, plot line, and final scene. *The scientific novelty* of the article is that by using the example of trailers for Ukrainian films, it is demonstrated how these parts are distributed, and what meaningful and pragmatic load they carry. It is found that the modern design of the visual image as a category is mentally conditioned and subordinated to the implementation of the so-called dualism principle: within the framework of a full-length film, it is about the performance of an aesthetic function, while in the shortened version — the trailer — announcement of the film, creation advertising content.

Keywords: cinematography; trailer; visual image design; video editing; dynamics

Інформація про автора

Олена Діденко, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-0897-6625, e-mail: elena02919169@gmail.com

Information about the author

Olena Didenko, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konvaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-0897-6625, e-mail: elena02919169@gmail.com



СИМБІОЗ ВІЗУАЛЬНОЇ ТА ОЛЬФАКТОРНОЇ ПЕРЦЕПЦІЇ В ОСНОВІ ПАРФУМЕРНОГО ДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ ПАРФУМЕРНОГО ДОМУ GUERLAIN)

Олена Костюченко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті полягає в теоретичному й емпіричному аналізі ролі парфумерного дизайну як симбіозу візуальних та ольфакторних сенсорно-перцептивних процесів формування потреби у виборі парфумів споживачами. *Методологія дослідження* полягає в застосуванні комплексу методів: *теоретичних* — історико-типологічний, ретроспективний, аналітичний методи, а також образно-стилістичного та порівняльного аналізу, які дали можливість виявити симбіотичні та синестезійні особливості парфумерного дизайну як багатоскладового явища в фешн-індустрії, а також *емпіричний* — для виявлення на основі опитування ролі дизайну флакона на вибір парфумів споживачами. *Результати*. Проаналізовано візуальні засоби, особливості художньої образності й стилістичні тенденції у парфумерному дизайні на різних етапах розвитку французького парфумерного бренду GUERLAIN. Визначено джерела натхнення на творчі проекти дизайнерів парфумерного французького бренду GUERLAIN, пріоритетні напрями діяльності в поєднанні мистецтва, ремесла, передових технологій, поступового переходу від традиціоналізму до новаторства. З'ясовано передумови та чинники впливу на розвиток парфумерного дизайну найстарішого Дому парфумерії GUERLAIN (з 1828 по теперішній час). Встановлено, що у формотворенні стилю парфумів на основі симбіозу візуального (дизайн флакона) й ольфакторного (ароматична композиція) складників французькі митці успадковували загальні тенденції європейських і східних процесів, доповнюючи їх глибинними французькими традиціями. Емпірично виявлено фактори впливу на вибір парфумів молоді. Теоретично й емпірично проаналізовано роль і місце парфумерного дизайну як симбіозу візуальних та ольфакторних сенсорно-перцептивних процесів у формуванні потреби у виборі парфумів споживачами. Обґрунтовано роль сенсорно-перцептивного відображення у формуванні повноцінного цілісного образу парфумів, яке відбувається завдяки міжсенсорному зв'язку — синестезії як метафори, тобто міжмодальній асоціації, а також мультисенсорній інтеграції (візуальній, аудіальній, смаковій, кінестетичній, нюховій), виникнення яких розпочинається в результаті сенсорно-перцептивного враження від парфумерного дизайну. *Наукова новизна* роботи полягає в комплексному підході в процесі дослідження ролі композиційних принципів, проведенні ретроспективного структурно-семантичного аналізу візуальних засобів і стилістичних тенденцій у дизайні французького парфумерного бренду GUERLAIN на різних етапах його розвитку; визначено особливості прояву симбіозу й синестезії в художній образності дизайну парфумів.

Ключові слова: парфумерний дизайн; парфуми; синестезія; ольфакторний; аромати; візуальні та нюхові відчуття і сприймання

Для цитування

Костюченко, О. (2022). Симбіоз візуальної та ольфакторної перцепції в основі парфумерного дизайну (на прикладі парфумерного Дому GUERLAIN). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 148-162. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269630>

ВСТУП

Прибутковим складником фешн-індустрії є вироблення й продаж парфумів. Ароматні вироби за-

лишаються візитівкою як жінок, так і чоловіків, неперевершеним аксесуаром, який допомагає заявити про себе, розкрити свій внутрішній світ, темперамент, відображаючи індивідуальні смаки, особисті

уподобання, риси характеру, спосіб життя, професійні якості, підкреслюють статус та роль особистості в соціумі, створюючи водночас «нюховий» образ.

На перший погляд може здатися, що вся суть парфумерного мистецтва зводиться до створення вишуканого аромату, але якщо ми говоримо саме про мистецтво, а не про виробництво, то не можна не приділити уваги такому креативному напрямку, як створення оригінальних флаконів для парфумерії. Безумовно, навряд чи хто придбає конкретні парфуми, не оцінивши їхніх ароматних властивостей, але це станеться в тому разі, якщо вишуканий вигляд флакона гарантовано посприяє виникненню естетичної насолоди. Флакон є важливою частиною іміджу парфумерного виробу, популярним предметом колекціонування (вартість вінтажних, рідкісних старовинних флаконів від парфумів на аукціонах доходить до декількох десятків тисяч доларів США) і дарування, вагомим чинником спонукання до купівлі, емністю не лише для зберігання парфумів, а й для демонстрації індивідуального аромасмаку й уподобань, підкреслення певного статусу.

Симбіоз (Symbiosis) у парфумерному дизайні ми розглядаємо як своєрідну спілку між виробником парфумів і споживачами на основі взаємовпливу та взаємозалежності візуальних й ольфакторних властивостей парфумів у цілісному сприйманні, а також у формуванні преференції щодо певного парфумерного продукту та бренду.

Сприйняття споживачами парфумерного мистецтва поєднує чуттєве й логічне, перцептивний, мисленнєвий, уявленнєвий образи парфумів. Бачити арома-композицію (образ) на основі візуальних і нюхових відчуттів — значить відчувати цілісність, гармонійність. Це досягається завдяки взаємодії зорової реакції: сприйняття будови форми, здійснення аналізу й синтезу її конструкції та цілісності, пропорції та ритму, симетрії, композиційного центру пакування й арома-флакона, вербальних повідомлень про арома-продукцію, а також безпосереднє сприймання пахоців. На цій основі утворюються комбінаторні образи, що є передумовою прийняття рішення щодо купівлі сприйманого арома-продукту.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналіз останніх наукових розвідок із зазначеної теми засвідчує, що переважна їх більшість базується на загальних принципах психології сприймання, зокрема нюхового (Костюченко, 2003, 2013; Howard et al., 2009; Прокопик, 2018; Shanaha et al., 2021), ролі синестезії у взаємодії нюхових і візуальних відчуттів (Grossenbacher & Lovelace, 2001;

Ramachandran & Hubbard, 2001; Barnett & Newell, 2008; Banissy et al., 2009; Chiou et al., 2013), історико-культурних особливостей формування парфумерного мистецтва (Feydeau, 2006, 2011, 2017, 2019; Howard et al., 2009; Gauthier, 2011; Champion et al., 2016; Guéret, 2017; Delacourte, n.d.; Ghosland & Fernandez, 2011). Незважаючи на значну кількість науково-популярних досліджень особливостей парфумерного дизайну та його ролі в економічному, мистецькому, архітектурному, психологічному аспекті, малодослідженими залишаються напрями цієї проблематики, пов'язані з новими аспектами його розвитку, викликаними потребами фешн-індустрії. Одним із актуальних напрямів вивчення парфумерного дизайну є з'ясування дизайн-стратегії бренду GUERLAIN, що в комплексі понять не тільки узагальнює уявлення про конкретні парфуми, компанію, а й є сферою широкого застосування дизайну у формуванні споживчої потреби.

Мета дослідження — теоретично й емпірично проаналізувати роль і місце парфумерного дизайну як симбіозу візуальних та ольфакторних сенсорно-перцептивних процесів формування потреби у виборі парфумів споживачами.

Методологія дослідження полягає в застосуванні комплексу методів: теоретичних — історико-типологічний, ретроспективний, аналітичний методи, а також образно-стилістичного та порівняльного аналізу, які дали можливість виявити симбіотичні та синестезійні особливості парфумерного дизайну як багатоскладового явища в фешн-індустрії, а також емпіричний — для виявлення на основі опитування ролі дизайну флакона на вибір парфумів споживачами. Теоретичною та методологічною основою визначено системний підхід у дослідженні дизайну пакування та флаконів для французьких парфумів. Також використано системно-структурний та асоціативний методи в процесі дослідження художньо-композиційних ознак і семантичного ресурсу в історичному розвитку парфумерного дизайну.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Зазначимо, що в системі різномодальних відчуттів і сприймань нюхові вивчені найменше. Процес нюху (від лат. Olfactus) є одним із основних способів пізнання зовнішнього світу і його відображення в нашій свідомості. Латинською мовою: запах — odor, слово «аромат» із грецької означає приємний запах, пахоці (Howard et al., 2009). Кожний запах, незважаючи на суб'єктивність оцінки, має свій особливий «характер»: свій смак, колір, звучання, вібрацію. Такі асоціації й емоції запахи викликають не в усіх людей, але

це можна розвивати. Вивчення запахів (їхня класифікація, дослідження одночасної дії на нюхові рецептори молекул двох або декількох пахучих речовин: маскування, компенсації, злиття) має велике значення в практиці створення синтетичних ароматів (парфуми, косметика, миючі засоби), які мають викликати у людей, що спілкуються, приємні відчуття, створювати певне індивідуальне «ароматне» поле кожної людини (Костюченко, 2003). Нюхові подразники відіграють значну роль у комунікації, сексуальних відносинах, життєдіяльності, вони найтісніше пов'язані з емоціями огиди або задоволення, «приємні» й «неприємні» запахи орієнтують людину у відповідній ситуації.

Утворення цілісних перцептивних образів відбувається завдяки мультисенсорній інтеграції (візуальній, аудіальній, смаковій, кінестетичній, нюховій) (Костюченко, 2013, с. 376–379). Так, Джей Готфрід з Відділу образотворчої нейробіології Лондонського університетського коледжу (University College London's Department of Imaging Neuroscience) виявив, що візуальний подразник може активізувати ділянки мозку, пов'язані з попередньо отриманими запахами (Howard et al., 2009). Відповідно до «феномену Пруста», який пов'язаний з дослідженням Марселя Пруста (Marcel Proust, 1871-1922), вибір парфумів чи косметики з певним ароматизатором залежить від того, чи нагадує про щось у минулому цей аромат. Дослідження показують, що люди схильні робити вибір на користь продуктів, що пробуджують автобіографічні спогади (Proust, 1834).

Як ми вже повідомляли, на вибір споживачем парфумів впливає його цілісний образ, сформований на основі сприймання візуальних, нюхових і вербальних властивостей. У процесі сприйманні пахощів у взаємодії відчуттів виявляється синестезія (Grossenbacher & Lovelace, 2001; Ramachandran & Hubbard, 2001; Barnett & Newell, 2008; Banissy et al., 2009; Chiou et al., 2013), яка полягає у виникненні відчуттів однієї модальності під впливом іншої модальності, слугує основою художніх метафоричних переносів і оцінок (Osgood, 1959).

Феномен синестезії як метафори ґрунтується на інтеріоризованих міжмодальних поєднаннях, випрацюваних у культурі та в індивідуальному досвіді. Суттєвим у доборі оптимальних парфумів є явище ольфакторно-кольорової синестезії, що виникає в результаті сприйняття аромату й характеризується виникненням зорових відчуттів кольору водночас із відчуттям запаху. Дизайнер аромату передбачає закладення в сприйнятті парфумів певного кольору — через їхню назву чи кольорову гаму флакона. Також це сприяє виникненню відчуттів запаху: смакових («гіркий»,

«солодкуватий», «несмачний»), температурних («холодний», «теплій»), візуальних («яскравий», «ніжно-рожевий», «зелений», «об'ємний»), тактильних («гострий», «м'який») тощо; підсилює чуттєву взаємодію, що сприяє формуванню цілісного образу аромату парфумів. Загальноприйнятою є класифікація ароматів за сімейством: фужерні (переважно чоловічі), цитрусові (серед цих ароматів також переважають чоловічі парфуми та парфуми унісекс), квіткові (найпоширеніша група ароматів, представлена здебільшого жіночим парфумами), шкіряні (аромати здебільшого для чоловіків), східні (переважно жіночі), деревні (переважно чоловічі аромати). Кожна група ароматів поділяється на субгрупи, наприклад, квіткові фруктові або цитрусові фужерні тощо.

Для визначення ролі візуального враження від дизайну флакона у виборі парфумів нами було проведено опитування студентів (всього 320) Київського національного університету та Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. У результаті було виявлено (Рис. 1), що: 1) найбільший вплив на власний вибір парфумів мають настрої і бажання користуватися саме цим ароматом, приємний особистий досвід споживання та естетика флакона (колір, форма); 2) візуальні (дизайн упакування та флакона), вербальні (опис властивостей і характеристик аромату), нюхові (ольфакторна діагностика) особливості парфумів збігаються інколи (77 %), завжди (19 %) і ніколи (4 %).

Історія парфумерного флакона почалася одночасно з появою перших ароматичних субстанцій та пахощів (Delacourte, 2021; Ghosland & Fernandez, 2011; Feydeau & Grasse, 2012). Найдавнішою і єдиною можливою формою флакона довгий час залишалася конфігурація splash (сплеш). Сучасна парфумерія найчастіше розливається у флакони зі спреєм. Античність по праву славиться винахідливими майстрами, які зуміли створити ємності для дбайливого зберігання рідини. Тоді, як до винаходу пластику та скла залишалися цілі століття, люди з легкістю знайшли вихід із ситуації, щоб дбайливо зберігати рідини. Перші флакони для парфумів робили з глини, каменю, алебастру, рогів, слонової кістки та навіть зубів бегемота (зараз їх виставляють на Sotheby's за тисячі доларів). Їх уміли виготовляти ще давні єгиптяни та ханааней (стародавні семітські племена). Для закривання та герметизації ємностей по верхньому краю виробу робили звуження, закривали його шкірою чи тканиною і туго стягували ремінцем. На Стародавньому Сході судини для ароматичних рідин робили з такою вузькою шийкою, що навіть під час їхнього перевертання рідина звідти виливалася по крапельці (Delacourte, n.d.).



Рис. 1. Гістограми розподілу (%) факторів впливу на вибір парфумів

Далі в моді були ароматизовані хутряні комірці та саше, потім — мініатюрні скриньки та яблучка (зі своїм ароматом у кожній часточці) із золота та срібла, напівкоштовного каміння та мушель (Feudeau, 2019). І тільки на початок XVIII століття флакони стали схожі на те, що ми бачимо на полицях парфумерних магазинів зараз: майстри почали виготовляти колби з порцеляни у вигляді людей і птахів, прикрашати їх емаллю і золотом, інкрустувати коштовним камінням (Feudeau, 2006). Протягом багатьох століть флакони були універсальною ємністю для парфумів. Парфумери розливали запашну продукцію в просту тару, а покупці вже самостійно переливали вміст у власні скляні, кришталеві, керамічні або порцелянові пляшечки з гвинтовим ковпачком або пробкою.

Лише на початку XX століття аромат, назва та флакон, об'єднані однією ідеєю, стали нерозлучними. Усі флакони, незалежно від матеріалу, з якого були виготовлені, мали кришку із суцільною поверхнею, яка оберігала ароматну рідину від випаровування. Наразі флакони — не просто гарні ємності для ароматної рідини, а предмет полювання для колекціонерів та двигун продажів. Найвідомішими на сьогодні типами флаконів для парфумерних композицій є splash, spray, roll-on. Сьогодні найпоширенішими, зручними та затребуваними є флакони спреї, які за своєю структурою та принципом роботи подібні до пульверизаторів.

Вагомими чинниками впливу на ціну парфумів є тираж матеріалу, форми флакона (взята вона з ка-

талогу чи розроблена індивідуально), країни де він виробляється, фурнітури (помпи, спідниці, кришки) та етикетки. Буває, що марка бажає залучити нову аудиторію та для неї розробляє відповідний продукт. Дизайн флакона — це цілий проєкт. Здавалося б, нічого нового у дизайні парфумерних флаконів винайти вже неможливо, проте розробники не перестають дивувати оригінальністю дизайнерських проєктів.

Виробники парфумів спритно грають і на закладених у споживачів гендерних стереотипах, забарвлюючи флакони в улюблені кольори, щоб зробити парфуми привабливішими. Бренди по-різному привертають увагу до упакування: яскравими кольорами в упакуванні та флаконі, візерунками у вигляді переплетених кольорів на упакуванні, незвичайністю форми флакона, активно залучаючи до розробки упакування фахівців із суміжних галузей — промислових дизайнерів й архітекторів.

Вибір для дослідження саме бренду GUERLAIN обумовлений відповідальним, екологічним ставленням його засновників, організаторів і дизайнерів до природного середовища, захистом біорізноманіття та добору переважно природних компонентів у складі широкого асортименту продукції (від ароматів *Mon Guerlain*, *L'Homme Idéal* і *Aqua Allegoria* до тонального крему *L'Essentiel Foundation*, пудри-бронзера *Terracotta* або культових пудрових перлин *Météorites*). З 1828 року GUERLAIN надихається природою, а захист довкілля є пріоритетним напрямом діяльності, поєднуючи мистецтво ремесла,

передові технології, а також екологічну та соціальну відповідальність. Так, GUERLAIN присвятив захисту бджіл свою програму «Guerlain For Bees Conservation Programme». Завдяки такому ноу-хау бренд GUERLAIN отримав від Міністерства економіки та промисловості Франції нагороду Living Heritage Company ("Guerlain, une histoire", 2010).

Історія французького Парфумерного дому GUERLAIN — симбіоз мистецтва, ароматів та сімейних традицій. Вона почалася наприкінці XVIII століття й продовжується досі, а бренд з його неповторними та легендарними шедеврами культури краси, вічними ноу-хау, постійними дослідженнями, інноваціями та вдосконаленнями, сміливими творцями так само викликає позитивні емоції.

GUERLAIN (укр. Герлен) — один із найстаріших у світі Домів парфумерії, заснований 1828 року П'єром Франсуа Паскалем Герленом. На весіллі іспанської принцеси Євгені та Наполеона III парфумер підносить як подарунок свої нові парфуми *Eau de Cologne Impériale* у флаконі, прикрашеному бджолами (Рис. 2, б), оскільки вони були символом імператора й зображувалися на його гербі. З використанням золота, вручну було промальовано 69 бджіл ("Napoléon et le flacon", 2015). Верхня частина флакона була оформлена у вигляді бані, у формі Вандомської колони. Вандомська колона була обрана випадково: вона відповідала імперському стилю Ампір, насадженому Наполеоном III; ще ця колона перебувала поруч із відкритим 1842 року бутиком Guerlain на вулиці Рю де ла Пе, 12 (Рис. 2, а). Аромат настільки сподобався принцесі, що вона призначила П'єра Герлена своїм придворним парфумером. Відтоді він створював парфуми для багатьох знаменитостей, серед яких були королеви, Бальзак, Сара Бернар (Guéret, 2017).

На створення флакону для одеколону Guerlain Les Colognes Eau de Guerlain (Рис. 2, в) надихнув сонячний Прованс. Найкоштовніший флакон *L'Abeille de Guerlain* від ювеліра Лоренца Баумера виробляють із кришталю Vassarat (іноді крила роблять із тонкого, прозорого кришталю, іноді зі срібла чи золота, іноді вони металізовані) (Рис. 2, г). Флакон *Guerlain Aqua Allegoria Mandarine Basilic* (визнаний найкращим ароматом-антидепресантом) виконаний у стилі всієї серії Allegoria: життєрадісно світлий, бурштиновий, з тонкою мереживною накидкою, немов молоденька красуня прохолодним травневим ранком (Рис. 2, д). Упаковка аромату прикрашена веселими зрізами мандаринових часточок. Кришка флакона парфумів виконана у формі бані з бджолиних стільників, що ототожнює приналежність до наполеонівських бджіл на сімейному гербі. Щороку 1 травня GUERLAIN випускає *Muguet*, аромат, присвячений конваліям, в лімітованому флаконі. В цьому році його довірили оформити французькому Дому Massillon, який створює вишукані фарфорові прикраси (Рис. 2, е). Флакон з ароматом і брошкою/кулоном у формі бджоли *L'Abeille de Guerlain Luxury* (Рис. 2, є), *La Secret de la Reine* (Рис. 2, ж) можна повісити на ланцюжок і носити на шиї, можна прикріпити до піджака як брошку. Флакон прикрашений діамантами вагою понад 14 карат, на огранку яких пішло понад 500 годин. Підчас натискання на великий діамант грушоподібної форми бджола розправляє крила і випромінює аромат, що міститься всередині флакона. Аромат «*Guerlain Le Paradis Interdit*» був презентований у флаконі у вигляді кришталевої бджоли обмеженим тиражем з нагоди ювілею Дому GUERLAIN (Рис. 2, з). ("Napoléon et le flacon", 2015; "Бджоли і французький Дім", 2017).



a

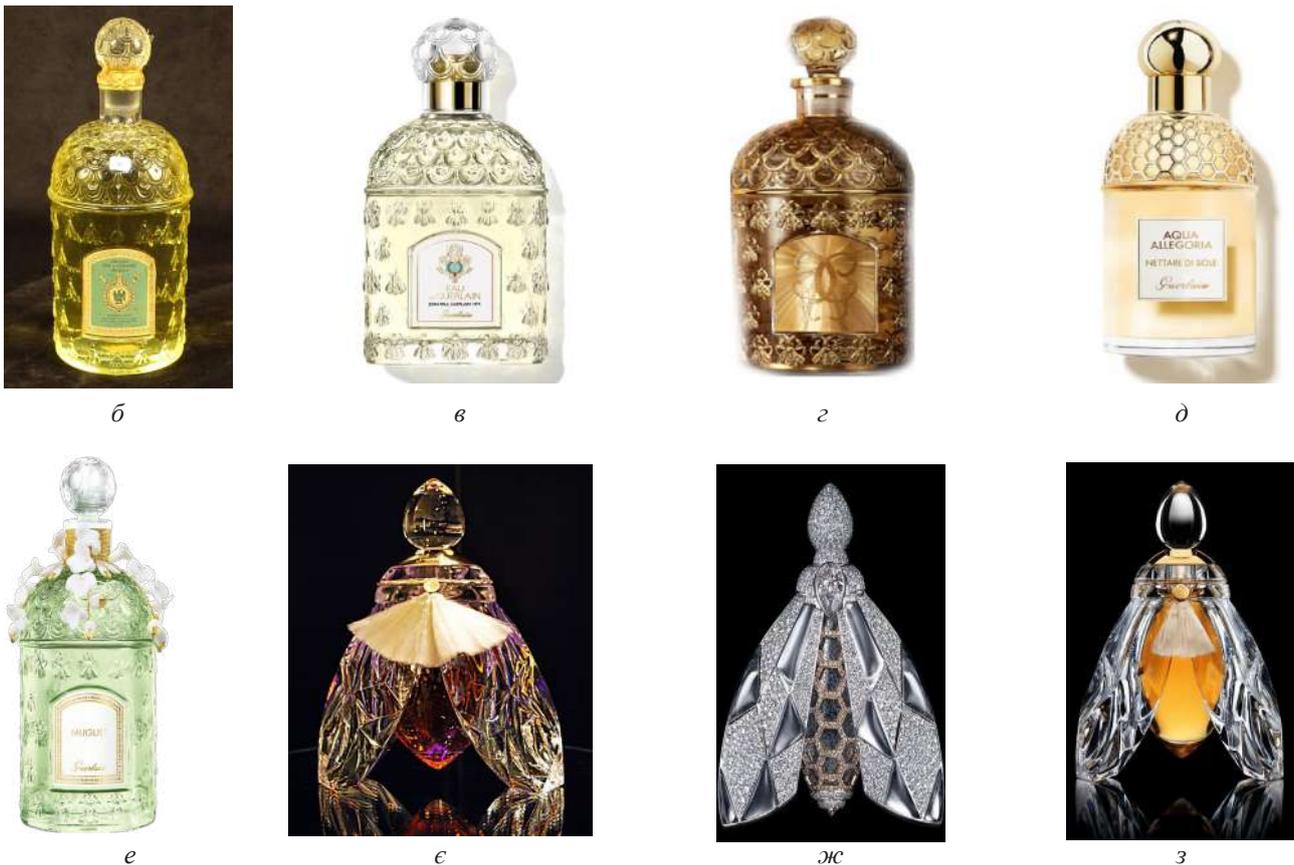


Рис. 2. Бджола як емблема Дому GUERLAIN в Парижі (а), в дизайні флаконів для парфумів: *Eau de Cologne Impériale*, 1853 (б); *Guerlain Les Colognes Eau de Guerlain*, 1974 (в); *L'Abeille de Guerlain*, 2010 (в); *Guerlain Gold Bee Bottle*, 2016 (г); *Aqua Allegoria Mandarine Basilic*, 2007 (д); *Muguet*, 2020 (е); *L'Abeille de Guerlain Luxury* (є); брошка/кулон *La Secret de la Reine* (ж); *Le Paradis Interdit Gerlain* (з)

Пізніше кермо влади переймає син Герлена — Еме, який не тільки успадкував талант батька, а й досягнув успіху в мистецтві парфумерії. Саме він розділив парфуми на три основні частини — верхні, середні та базові ноти, а також став комбінувати штучні та натуральні компоненти. Після Еме управління переходить до його двох племінників, які з тріумфом продовжили справу. Вони створювали аромати для зірок естради та кіно, політиків та богемі.

Від 1994 року виключне право на використання бренду GUERLAIN належить корпорації Louis Vuitton Moët Hennessy. За 190 років на ринку бренд GUERLAIN випустив 1100 ароматів. П'яте покоління парфумерів GUERLAIN представляє Тьєррі Вассер (Thierry Wasser), який у своїх подорожах довікола світу шукає найрідкісніші натуральні матеріали для виробництва розкішних ароматів — завжди з повагою до місцевих жителів і природи.

У GUERLAIN вважають, що створення парфумів — це магія та мистецтво. Із покоління в покоління парфумери GUERLAIN створювали чудові парфуми, багато з яких стали бестселерами та мають і тепер величезну популярність. В арома-

тах GUERLAIN поєднується елегантність та лаконічність. Усі аромати від GUERLAIN — особливі, вирізняються фірмовим герленівським букетом *Guerlinade*. Цей своєрідний підпис парфумерного будинку, секретний ольфактивний акорд, який є в кожній композиції. Усі парфуми складаються з невеликої кількості компонентів, що дозволяє кожній ноті повністю розкритися та не заглушувати одна одну.

Коли Жан-Поль Герлен, спадковий парфумер і власник одного з найвідоміших і найстаріших (з наявних) парфумерних брендів Франції, полишив бізнес, історики та критики моди розцінили це як кінець цілої доби в індустрії ароматів. Адже коли в парфумерії вже кілька десятиліть задавали тон найбільші міжнародні холдинги, коли рішення почали приймати маркетологи, а не творці запахів, коли синтетичні аромати взяли гору над природними, а оригінальний дизайн упакування та флаконів принесли в жертву економічній ефективності, — месьє Герлен продовжував незмінно працювати в сімейних традиціях.

Розглянемо особливості дизайну найвідоміших парфумів, запропонованих Модним домом GUERLAIN. Чудернацькі та суворі, блискучі та

матові, різнокольорові й однотонні, скляні та металеві: сьогодні нікого не дивує, що кожен новий аромат укладено у свій власний оригінальний і неповторний флакон. До десяти найпопулярніших парфумів у світі входить створений у 1925 році самим Ж. Герленом (J. Guerlain) перший в історії орієнтальний аромат *Guerlain Shalimar*, який здобув перемогу на Міжнародній виставці сучасних промислових і декоративних мистецтв у Парижі. Надихнула парфумера давня романтична історія кохання індійського імператора Шах Джахана

та принцеси Мумтаз-Махал, а саме джерела, які були в знаменитих садах *Shalimar* (на санскриті означає храм кохання). У 1925 році *Shalimar* був перевиданий і поміщений у флакон, спроектований Раймондом Герленом і виконаний Вассарат Crystalware. До речі, віялоподібний флакон (Рис. 3), у якому містився лише один вид парфумів, — одна з небагатьох класичних робіт Герлен ("Guerlain, une histoire", 2010).



1920



1925



1960



2003



2004



2009



2010



2011



2012



2013



2014



2015



2016



2017



2018



2019



2020



2022

Рис. 3. Флакони *Guerlain Shalimar*: хронологія випуску

Відомо, що GUERLAIN мав звичку використовувати свої флакончики для різних парфумів, поки Жан-Поль не став біля керма компанії. Флакон *Shalimar* складається з прозорого кришталю з рифленою основою та блакитною скляною або синьою скляною пробкою із золотим написом «Guerlain Paris». Рідкісні екземпляри мають прозорі кришталеві пробки із золотими написами. Найбільш ранні флакони з екстрактом *Shalimar* мають невеликі отвори, просвердлені в основі пробки, що дозволяло просувати шнур, що використовувався під час процесу обробки, і потім обернути навколо шийки, тим самим створюючи герметичність. Цей метод застосовувався із 1925 по 1936 рік. Дуже рідкісне презентаційне видання *Presentation Avion* (версію для презентації на борту літаків запропонувано компанією Air France Paris-New York, починаючи з 1960 року). Коробок дещо відрізнявся тим, що пляшечка всередині була щільно встановлена на формовану підкладку, до того ж кришка упакована в маленький картонний коробочок. Сам флакон закупорений пробкою та шаром тонкого пластикового ущільнювача. Пляшечки були виконані Vassarat & Pochet та du Courval. Їхні логотипи можна знайти на підставці ємності. У 2010 році дизайнер Джейд Джаггер переробила флакон *Eau de parfum* для *Shalimar*. Сама пляшечка — це скло, але синя кришка виконана з пластику. Шийка флакона прикрашена чорною шкіряною стрічкою. Парфуми поставляються у трьох різних об'ємах. «Щойно ви відчуєте цей аромат, вас огорне такий же романтичний настрій, як у індійського імператора Шах Джахана, без тьми закоханого у свою принцесу» (Feudeau, 2019; Кацуба, 2019).

Слід зазначити, що дизайн парфумерного мистецтва складається з дизайну пакування, флакона та головного компонента — аромату. Тому слід перелічити деякі ольфакторні (сімейство: східний, орієнтальний, квітковий), психоемоційні та асоціативні властивості, характеристики різних модифікацій парфумів Guerlain Shalimar, зокрема такі: «досконале втілення жаги та вічної любові», «поєднує в собі ніжні й яскраві елементи, утворюючи

бездоганно вишукану композицію», «для жінок, які прагнуть чуттєвості», збуджуючий, органічний, примхливий, тонізуючий, естетичний, епатажний, магічний, авантюристичний, спокусливий, статичний, безтурботний, провокуючий, інтелігентний, сучасний, експресивний, фантастичний, грайливий, бруталний, неповторний, таємничий, фантазійний, міфічний, блискучий, сліпучий, сюрреалістичний, тонізуючий, вольовий, цілеспрямований, задержуватий, привабливий.

Відомо, що парфумер працював над 80 ароматами для брендів: *Guerlain*, *My Exclusive Collection*, створив дві знакові чоловічі композиції *Guerlain* — *Vétiver* (1959, перший аромат для чоловіків, назву на флаконі написано чорними літерами, а пакування прикрашене логотипом із зеленою облямівкою; сімейство аромату: фужерні та деревні; асоціації: «запах Шерлок Холмса», холодний, різкий, гордовитий, «для тих днів, коли хочеш звести щит між собою та докільям, приватну зону», «аромат солідних, респектабельних та впевнених у собі чоловіків», «Інстинкт підказує людині підкорювати свої мрії» / *L'instinct souffle à l'homme de conquérir ses rêves*, легкий, досконалий, звабливий, шикарний, чудовий) (Рис. 4, а) та *Habit Rouge* (1966; сімейство: східні, орієнтальні, деревні; асоціації: привабливий, зворушливий, терпкуватий, активний, невагомий, індивідуальний, запаморочливий, невловимий, стихійний, шикарний, кокетливий, проникливий, важкий), а також хіти марки *Chamade* (1969, флакон виконаний у вигляді перевернутого серця, а його пробка у вигляді стріли Купідона; сімейство: квіткові, східні; асоціації: спокусливість, що інтригує, зворушливість і пишність) (Рис. 4, б), *Eau De Guerlain* (1974; для жінок та чоловіків; сімейство: цитрусові фужерні; на ошатному флаконі, наповненому золотим еліксиром, як завжди присутня знакова емблема GUERLAIN — бджола, всього їх 69; «романтика буржуазної розкоші») (Рис. 4, в), *Parure* (1975; аромат: шипровий, фруктовий, свіжо-зелений весняний аромат нарцисів) (Рис. 4, г) та *Nahema* (1979, сімейство аромату: квіткові, східні) (Рис. 4, д) ("Mon Guerlain", 2022).



Рис. 4. Хронологія випуску найвідоміших парфумерних GUERLAIN брендів: *Vétiver*, 1959 (а); *Habit Rouge*, 1965 (б); *Chamade*, 1969 (в); *Parure*, 1975 (г); *Nahema*, 1979 (д); *Jardins de Bagatelle*, 1983 (е); *Derby*, 1985 (є); *Samsara*, 1989 (ж); *Heritage*, 1992 (з); *Champs-Élysées*, 1996 (и); *Coriolan*, 1998 (к); *Mahora*, 2000 (л)

Над створенням парфумів працювали Жан-Поль Герлен та Робер Гране — дизайнер флаконів, скульптор за освітою, який у своїх рішеннях йде від об'єму, виразної та наповненої історико-культурними алюзіями форми і який працював над 13 ароматами для бренду. Зокрема, для чоловічих ароматів *Derby* (1985; аромат: шипрові, цитрусовий, трав'янистий, рожевий, жасминовий, пряний, моховий, сандаловий, шкіряний; асоціації: «варварське мужнє, цивілізаційне, анімалістичне», «Старий паб», тріумфальний, хвилюючий, еротичний, цікавий, пульсуючий) (Рис. 4, є), *Heritage* (1992; флакон — гранично узагальнений повторюваний силует імперського орла з розкритими крилами (водночас весь флакон асоціюється з фігурою самурая в бойовому одязі), діагоналі символізують рухи маятника Фуко під куполом Пантеону; сімейство аромату: деревні, пряні; «брутально-мужнє», «данина традиціям і предкам», мудрість, «таємне знання, що дозволяє зустрічати всі життєві бурі») (Рис. 4, з) та *Coriolan*

(1998, флакон у вигляді витягнутої грушоподібної форми як старовинна порохівниця; сімейство аромату: деревні, шипрові; асоціації: тендітний, цікавий, демонічний, привабливий, скандальний) (Рис. 4, к). У перших двох він йде від традиційної прямокутної ємності, збагачуючи її поверхню завдяки фактурно-ритмічним елементам, що виражають ідею аромату. Парфуми *Guerlain Champs Elysees*, насичені пахощами літніх квітів і зрілих фруктів, створюють сонячний настрій, заряджають енергією на весь день. Аромат дістав назву на честь знаменитої вулиці Champs-Élysées (Єлісейські поля — серце Парижа, центр світової моди, місце слави, розкоші та пишноти). Флакон *Guerlain Champs Elysees* (1996) нагадує контури жіночого тіла; витончений силует флакона із полірованого скла, увінчаний пласкою пробкою, немов оспівує чарівність жінки. Дивовижний дизайн, що дарує враження повноти та цілісності життя, викликає асоціації з авеню, що тягнеться від піраміди Лувру до Тріумфальної арки. Особливістю дизайну

виступають форми, схожі на арку, яка є емблемою Будинку Guerlain. Трикутник, вигравіруваний на поверхні, символізує таємницю та шлях до її пізнання. Масивна основа з товстого скла забезпечує стійкість флакона, а чотиригранний скляний ковпачок чудово завершує загальне дизайнерське рішення (Рис. 4, і).

За період діяльності Жан-Поля Дім досяг піку своєї популярності, вийшов на глобальний ринок і зміцнив свої позиції в індустрії, успішно конкуруючи з парфумерними департаментами модних брендів. У 1980-х Герлен створив *Jardins de Bagatelle* (1983, квіткові; «вільним, розкутим жінкам, для яких аромат — джерело спокуси, задоволення й насолоди») (Рис. 4, е) та *Derby*. Тоді ж світло побачив бестселер рубежу десятиліть — сандаловий аромат *Samsara* (1989); флакон нагадує фігуру кхмерської танцівниці з музею Guimet, а ковпачок — закрите око статуї Будди; перший східно-деревний аромат; для щедрої, шляхетної, чуттєвої, товариської жінки) (Рис. 3, ж), створений Герленом на хвилі моди на східні композиції, заданої кількома роками раніше Орієм YSL і Poison Dior. Легендарний аромат отримав продовження в лінійці фланкерів.

Своєрідним є дизайн парфумів *Mahora* (2000) як певного підсумку подорожей по Азії та Африці, букет, в якому зібрані характерні тропічні аромати (червоний жасмин, тубероза, мигдаль, іланг-іланг, сандалове дерево, ваніль та ін.) (Рис. 4, л). Запах отримав ім'я за автентичною назвою головного острова Коморського архіпелагу — Маоре, де в Герлена була плантація іланг-ілангу. Робер Гране розробив два оригінальні флакони, призначені для парфумованої води та власне парфумів. Красива

східна квітова композиція викликає певні емоції та асоціації: раціональний, авантюристичний, феричний, ніжний, невловимий. Ємність для води формою нагадує якусь ритуальну фалічну статуетку (іланг-іланг вважається афродизіаком, в Індонезії його квітами встеляють ложе наречених); етикетка у вигляді амулета виконана із позолоченого металу, а назва вигравірувана на її зворотному боці. Мотив етикетки-амулета тонко обіграний у маленькому флаконі для парфумів, який сприймається як щось середнє між екзотичною прикрасою та мініатюрною абстрактною скульптурою — рефлексією з приводу об'ємів і порожнин або принципу колажу.

Слід зауважити, що на дизайні флаконів (Рис. 5, г-і), розроблених Р. Гране, для жіночих парфумів з ароматом сімейства: фруктові, квіткові, деревні, а саме: *Champs-Elysees* (1996), *Insolence* (2008), *Idylle* (2009), *La Petite Robe Noire Intense* (2009), *Nahema* (2021), *Jardins de Bagatelle* (2021), *L'Instant Magic* (2021), який увібрав традиційні елементи аромату Bee Bottle (Fragrance news, 2022), оригінальну форму якого розробив ще у 1853 році сам П'єр Франсуа Паскаль Герлен (Pierre-Francois-Pascal Guerlain), зображена бджола — емблема Парфумерного дому, що символізує традиційність та працьовитість. Флакон із типовим ковпачком у формі перевернутого серця розроблено для *Rose* (1830) (Рис. 5, а), *L'Heure Bleue Eau de Parfum Guerlain* (1912) (Рис. 5, б) та *Mitsouko pour Femme* (1919) (Рис. 5, в) Цей символ поєднує в собі елементи як модерну, так і епохи романтизму, яка нерозривно пов'язана з парфумерним мистецтвом. Автором дизайну флакона є Раймон Герлен (Raymond Guerlain).



Рис. 5. Дизайн флаконів з елементами модерну й романтизму з типовим ковпачком у формі перевернутого серця. Прототипи: *Rose*, 1830 (а), *L'Heure Bleue*, 1912 (б) та *Mitsouko*, 1919 (в) для сучасних жіночих парфумів: *Champs-Elysees* (г), *Insolence* (д), *Idylle* (е), *La Petite Robe Noire Intense* (є), *Nahema* (ж), *Jardins de Bagatelle* (з), *L'Instant Magic* (і)

Окремо слід відзначити парфуми *La Petite Robe Noire* ("Mon Guerlain", 2022), в яких зачарує не тільки дизайн, а й як особливе доповнення, спеціальна наклейка: «La Petite Robe Noire. Mon nouveau parfum. La Petite Robe Noire Quelle Petite Robe Noire Porterez-vous aujourd'hui?» — «Маленька чорна сукня. Мої нові парфуми. Яку маленьку чорну сукню ти вдягнеш сьогодні?» Оформлення флаконів *La Petite Robe Noire* довірено дуету художників Kuntzel+Deygas — Олів'є Кунтцелю та Флоранс Дега. Щоразу вони переосмислюють образ парижанки, вдягаючи її в нову сукню — то у вбрання, натхненне кабаре, то в сукню, як у дівчат з паризького мюзик-холу (Рис. 6). У серпні 2022 року Парфумерний дім GUERLAIN представив новий фланкер *La Petite Robe Noire Intense*, присвячений красі квітів. Насичений квітково-гурманський аромат, зокрема трояндовий, у новій композиції звучить по-особливому: в ній зчитуються фруктові та гурманські тони, з насиченим і повнокровним характером.

За визнанням парфумера Дельфін Йельк, яка створила *La Petite Robe Noire Intense*, вона надихалася неповторним стилем парижан, адже легендарний паризький стиль — це ода свободі та любові, елегантності та чарівності, які пробуджують у серцях бажання жити. Аромат представлений у флаконі дизайну «перевернуте серце», який уперше з'явився в 1912 році. За більш ніж століття свого існу-

вання флакон став справжньою візитною карткою GUERLAIN. Кольори, в які розфарбований флакон *La Petite Robe Noire*, поступово переходять зі світло-рожевого до чорного. За задумом авторів, таке колірне рішення підкреслює складну й багатогранну природу композиції. Флакони колекції *La Petite Robe Noir* повторюють дизайн класичних флаконів Дому GUERLAIN. Ілюстрація сукні ідентична виданню 2012 року. Фасон цієї сукні із першого ж погляду натякає на свіжий характер аромату, а її розвіяна спідниця феєрично кружляє у вихорі танцю. Композиція *Guerlain La Petite Robe Noire Ma Robe* затягує у вир почуттів кожного, хто вдихає її аромат. Головна відмінність новинки від оригіналу полягає в тому, що її стоппер прикрашений бантом із троянд. У 2021 році GUERLAIN впорався з більшістю проблем, спричинених пандемією коронавірусу — і тепер лише встигає випускати новинки, запускати колаборації з відомими художниками та дизайнерами (серед них — Вільям Амор, Люсі Туре, Бегюм Хан та Кевін Німеччина) та оновлювати свій Youtube.

Наразі марка GUERLAIN випускає низку своїх класичних ароматів, безліч колекцій, які можна віднести до люксової парфумерії, а також композиції, що належать до «ексклюзивних» лінійок, доступних лише в елітних бутиках. Крім парфумерії, GUERLAIN пропонує декоративну та доглядову косметику, яка виробляється на власних заводах марки.



Рис. 6. Хронологія дизайну туалетної, парфумованої води *La Petite Robe Noire Intense*

ВИСНОВКИ

Отже, в результаті ретроспективного аналізу візуальних засобів і стилістичних тенденцій у парфумерному дизайні виявлено особливості художньої образності найвідоміших брендових парфумів на різних етапах розвитку французького парфумерного бренду GUERLAIN, а саме: художню естетизацію, декоративність, вишуканість, оригінальність, деталізацію; продуктивність, різноманітність збалансованість кольорової гами, форми й оптимального композиційного рішення. Також слід зазначити, що форми стали простішими, кольори яскравішими, написи чіткішими. Визначено, що парфумерний французький бренд GUERLAIN надихається природою, адже захист довкілля є пріоритетним напрямом діяльності, що поєднує мистецтво ремесла, передові технології, а також екологічну та соціальну відповідальність; що характеризується поступовим переходом від традиціоналізму до новаторства, впровадженням прогресивних ідей у дизайні парфумів. З'ясовано передумови та чинники впливу на розвиток парфумерного дизайну найстарішого Дому парфумерії GUERLAIN (з 1828 по теперішній час). Встановлено, що у формотворенні стилю парфумів на основі симбіозу візуального (дизайн флакона) й ольфакторного (ароматична композиція) складників французькі митці переймали загальні тенденції європейських і східних процесів, доповнюючи їх глибинними французькими традиціями. Теоретично й емпірично проаналізовано роль і місце парфумерного дизайну як симбіозу візуальних та ольфакторних сенсорно-перцептивних процесів формування потреби у виборі парфумів споживачами. Обґрунтовано роль сенсорно-перцептивного відображення у формуванні повноцінного цілісного образу парфумів, яке відбувається завдяки міжсенсорному зв'язку — синестезії як метафори, тобто міжмодальній асоціації, а також мультисенсорній інтеграції (візуальній, аудіальній, смаковій, кінестетичній, нюховій), виникнення яких уже розпочинається в результаті сенсорно-перцептивного враження від парфумерного дизайну.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному підході в процесі дослідження ролі композиційних принципів, проведенні ретроспективного структурно-семантичного аналізу візуальних засобів і стилістичних тенденцій у дизайні французького парфумерного бренду GUERLAIN на різних етапах його розвитку; визначенні особливостей прояву симбіозу і синестезії в художній образності дизайну парфумів.

Практична значущість дослідження обумовлена розширенням та поглибленням теоретичних

відомостей про особливості парфумерного дизайну, його розвитку як мистецтва та елемента фешн-індустрії. Представлені результати рекомендовано до використання в практичній проєктній роботі дизайнерів у сфері виробництва парфумів, а також у навчальному процесі під час підготовки художників та дизайнерів-науковців у тематичних дослідженнях.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бджоли і французький Дім Guerlain. (2017, 18 липня). Дім меду. https://dimmedu.com.ua/easy_blog/bdzholy-i-frantsuzkiy-dim-guerlain
- Кацуба, М. (2019, 5 квітня). *Шах і аромат*. Куншт. <https://kunsht.com.ua/shakh-i-aromat/>
- Костюченко, О. В. (2003). *Формування сенсорних образів на основі нюхових відчуттів* [Автореферат дисертації кандидата психологічних наук, Інститут психології імені Г. С. Костюка].
- Костюченко, О. В. (2013). *Перцептивні основи образу світу у студентів* [Монографія]. Інтерсервіс.
- Прокопик, Д. (2018, 9 марта). *Почему запахи пробуждают воспоминания?* BBC News Украина. <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-russian-43345887>
- Banissy, M. J., Walsh, V., & Ward, J. (2009). Enhanced sensory perception in synaesthesia. *Experimental Brain Research*, 196(4), 565–571. <https://doi.org/10.1007/s00221-009-1888-0>
- Barnett, K. J., & Newell, F. N. (2008). Synaesthesia is associated with enhanced, self-rated visual imagery. *Consciousness and Cognition*, 17(3), 1032–1039. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2007.05.011>
- Champion, C., Guérer, A., & Proust, B. (2016). *Givaudan, une odyssee des arômes et des parfums*. MARTINIERE BL.
- Chiou, R., Stelter, M., & Rich, A. N. (2013). Beyond colour perception: Auditory-visual synaesthesia induces experiences of geometric objects in specific locations. *Cortex*, 49(6), 1750–1763. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2012.04.006>
- Cytowic, R. E. (2018). *Synesthesia*. The MIT Press.
- Delacourte, S. (n.d.). *Histoire Du Parfum*. Pt. 3: La naissance de la parfumerie moderne (1880–...). *Le blog parfum de Sylvaine Delacourte*. <https://cutt.ly/6CKDmpw>
- Feydeau, E. (2006). *A Scented Palace: The secret history of Marie Antoinette's Perfumer*. I. B. Tauris.
- Feydeau, E. (2011). *Les parfums: Histoire, Anthologie, Dictionnaire*. Bouquins.
- Feydeau, E. (2017). *Le roman des Guerlain: Parfumeurs de Paris*. Flammarion.
- Feydeau, E. (2019). *La Grande Histoire du parfum*. Larousse.

- Feydeau, E., & Grasse, M.-C. (2012). *Le parfum: L'un des sens, XXe-XXIe siècles*. Aubéron.
- Gauthier, M. B. (2011). *Parfums mythiques*. La Martinière.
- Ghozland, F., & Fernandez, X. (2011). *L'herbier parfumé: Histoires humaines des plantes à parfum*. Plume de carotte.
- Grossenbacher, P. G., & Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of synesthesia: Cognitive and physiological constraints. *Trends in Cognitive Sciences*, 5(1), 36–41. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01571-0](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01571-0)
- Guérer, A. (2017, August 11). *Histoire des gestes du parfum*. Memento. <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/histoire-gestes-parfum/>
- Guerlain, une histoire de... flacons*. (2010, October 15). Guerlainhistoiredeparfums. <https://cutt.ly/WC1pb11>
- Howard, J., Plailly, J., Grüschow, M., Haynes, J.-D., & Gottfried, J. A. (2009). Odor quality coding and categorization in human posterior piriform cortex. *Nature Neuroscience*, 12(7), 932–938. <https://doi.org/10.1038/nn.2324>
- Mitropoulos, M. (2022, May 12). *The Bee Bottle: Guerlain Releases a 1-of-1 Art Piece Combining Human Creativity with Animalic Effort*. I Fragrance Official. <https://ifragranceofficial.com/the-bee-bottle-guerlain/Mon Guerlain La Petite Robe Noire>. (2022). opf.off67.ml/products.aspx?cname=mon+guerlain+la+petite+robe+noire&cid=12
- Napoléon et le flacon Abeille Guerlain*. (2015, August 31). Ericlindsay. <https://ericlindsay.wordpress.com/2015/08/31/napoleon-and-the-guerlain-bee-bottle/>
- Osgood, C. E. (1959). *Method and Theory in Experimental Psychology*. Oxford University Press.
- Proust, M. (1834). *Remembrance of Things Past* (Vol. 1–2). Random House.
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (2001). Synaesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 3–34.
- Shanahan, L. K., Bhutani, S., & Kahnt, T. (2021). Olfactory perceptual decision-making is biased by motivational state. *PLOS Biology*, 19(8). <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.3001374>
- REFERENCES**
- Banissy, M. J., Walsh, V., & Ward, J. (2009). Enhanced sensory perception in synaesthesia. *Experimental Brain Research*, 196(4), 565–571. <https://doi.org/10.1007/s00221-009-1888-0> [in English].
- Barnett, K. J., & Newell, F. N. (2008). Synaesthesia is associated with enhanced, self-rated visual imagery. *Consciousness and Cognition*, 17(3), 1032–1039. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2007.05.011> [in English].
- Bdzholy i frantsuzkyi Dim Guerlain* [Bees and the French House of Guerlain]. (2017, July 18). Dim medu. https://dimmedu.com.ua/easy_blog/bdzholy-i-frantsuzkiy-dim-guerlain [in Ukrainian].
- Champion, C., Guérer, A., & Proust, B. (2016). Givaudan, une odysée des arômes et des parfums [Givaudan, an odyssey of aromas and fragrances]. MARTINIÈRE BL [in French].
- Chiou, R., Stelter, M., & Rich, A. N. (2013). Beyond colour perception: Auditory-visual synaesthesia induces experiences of geometric objects in specific locations. *Cortex*, 49(6), 1750–1763. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2012.04.006> [in English].
- Cytowic, R. E. (2018). *Synesthesia*. The MIT Press [in English].
- Delacourte, S. (n.d.). Histoire Du Parfum. Pt. 3: La naissance de la parfumerie moderne (1880–...) [History of Perfume. Pt. 3: The birth of modern perfumery (1880– ...)]. *Le blog parfum de Sylvaine Delacourte*. <https://cutt.ly/6CKDmpw> [in French].
- Feydeau, E. (2006). *A Scented Palace: The secret history of Marie Antoinette's Perfumer*. I. B. Tauris [in English].
- Feydeau, E. (2011). *Les parfums: Histoire, Anthologie, Dictionnaire* [Perfumes: History, Anthology, Dictionary]. Bouquins [in French].
- Feydeau, E. (2017). *Le roman des Guerlain: Parfumeurs de Paris* [The Guerlain novel: Perfumers of Paris]. Flammarion [in French].
- Feydeau, E. (2019). *La Grande Histoire du parfum* [The Great History of Perfume]. Larousse [in French].
- Feydeau, E., & Grasse, M.-C. (2012). *Le parfum: L'un des sens, XXe-XXIe siècles* [Perfume: One of the senses, the 20th-21st centuries]. Aubéron [in French].
- Gauthier, M. B. (2011). *Parfums mythiques* [Mythical perfumes]. La Martinière [in French].
- Ghozland, F., & Fernandez, X. (2011). *L'herbier parfumé: Histoires humaines des plantes à parfum* [The Perfumed Herbarium: Human Stories of Perfume Plants]. Plume de carotte [in French].
- Grossenbacher, P. G., & Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of synesthesia: Cognitive and physiological constraints. *Trends in Cognitive Sciences*, 5(1), 36–41. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01571-0](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01571-0) [in English].
- Guérer, A. (2017, August 11). *Histoire des gestes du parfum* [History of the gestures of perfume]. Memento. <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/histoire-gestes-parfum/> [in French].
- Guerlain, une histoire de... flacons* [Guerlain, a story of... bottles]. (2010, October 15). Guerlainhistoiredeparfums. <https://cutt.ly/WC1pb11> [in French].
- Howard, J., Plailly, J., Grüschow, M., Haynes, J.-D., & Gottfried, J. A. (2009). Odor quality coding and categorization in human posterior piriform cortex. *Nature Neuroscience*, 12(7), 932–938. <https://doi.org/10.1038/nn.2324> [in English].

- Katsuba, M. (2019, April 5). *Shakh i aromat* [Shah and aroma]. Kunsht. <https://kunsht.com.ua/shakh-i-aromat/> [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O. V. (2003). *Formuvannia sensorynykh obraziv na osnovi niukhovykh vidchuttiv* [The formation of sensory images based on olfactory sensations] [Abstract of PhD Dissertation, H. S. Kostyuk Institute of Psychology] [in Ukrainian].
- Kostiuchenko, O. V. (2013). *Pertseptyvni osnovy obrazu svitu u studentiv* [Perceptual foundations of students' image of the world] [Monograph]. Interservis [in Ukrainian].
- Mitropoulos, M. (2022, May 12). *The Bee Bottle: Guerlain Releases a 1-of-1 Art Piece Combining Human Creativity with Animalic Effort*. I Fragrance Official. <https://ifragranceofficial.com/the-bee-bottle-guerlain/> [in English].
- Mon Guerlain La Petite Robe Noire* [My Guerlain La Petite Robe Noire]. (2022). opf.off67.ml/products.aspx?cname=mon+guerlain+la+petite+robe+noire&cid=12 [in French].
- Napoléon et le flacon Abeille Guerlain* [Napoleon and the Abeille Guerlain bottle]. (2015, August 31). Ericlindsay. <https://ericlindsay.wordpress.com/2015/08/31/napoleon-and-the-guerlain-bee-bottle/> [in French].
- Osgood, C. E. (1959). *Method and Theory in Experimental Psychology*. Oxford University Press [in English].
- Prokopik, D. (2018, March 9). *Pochemu zapakhi probuzhdayut vospominaniya?* [Why do smells evoke memories?]. BBC News Ukraine. <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-russian-43345887> [in Russian].
- Proust, M. (1834). *Remembrance of Things Past* (Vol. 1–2). Random House [in English].
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. M. (2001). Synaesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 3–34 [in English].
- Shanahan, L. K., Bhutani, S., & Kahnt, T. (2021). Olfactory perceptual decision-making is biased by motivational state. *PLOS Biology*, 19(8). <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.3001374> [in English].

SYMBIOSIS OF VISUAL AND OLFACTORY PERCEPTION AS THE BASIS OF PERFUMERY DESIGN (ON THE EXAMPLE OF THE GUERLAIN PERFUME HOUSE)

Olena Kostiuchenko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is a theoretical and empirical analysis of the role of perfume design as a symbiosis of visual and olfactory sensory-perceptual processes in the formation of the need for perfume selection by consumers. *Methods*. The research methodology consists in applying a set of methods: *theoretical* methods — historical and typological, retrospective, analytical methods, as well as figurative and stylistic, comparative analysis, which made it possible to reveal the symbiotic and synesthetic features of perfume design as a multi-syllabic phenomenon in the fashion industry, and *empirical* methods — to identify, based on a survey, the role of the bottle design in consumer perfume choice. *Results*. The author of the article analyses visual means, features of artistic imagery and stylistic trends in perfume design at various stages of the development of the French perfume brand GUERLAIN. The sources of inspiration for the creative projects of designers of the French perfume brand GUERLAIN, the priority areas of activity in the combination of arts, crafts, advanced technologies, and the gradual transition from traditionalism to innovation are identified. The prerequisites and factors influencing the development of the perfume design of the oldest perfume house GUERLAIN (from 1828 to the present) are clarified. It is established that in the formation of the perfume style based on the symbiosis of visual (bottle design) and olfactory (aromatic composition) components, French artists inherited the general trends of European and Eastern processes, complementing them with deep French traditions. Factors influencing the choice of perfumes by young people are empirically identified. Theoretically and empirically, the role and place of perfume design as a symbiosis of visual and olfactory sensory-perceptual processes in the formation of the need for perfume selection by consumers is analysed. The role of sensory and perceptual reflection in the formation of a full-fledged integral image of perfumes, which occurs due to intersensory communication — synesthesia as a metaphor, i.e. intermodal association, as well as multisensory integration (visual, auditory, taste, kinesthetic, olfactory), the emergence of which begins as a result of the sensory and perceptual impression of

the perfume design, is substantiated. *The scientific novelty* consists in a comprehensive approach in the process of studying the role of compositional principles, conducting a retrospective structural and semantic analysis of visual means and stylistic trends in the design of the French perfume brand GUERLAN at different stages of its development; the features of the manifestation of symbiosis and synesthesia in the artistic imagery of perfume design are determined.

Keywords: perfume design; perfumes; synesthesia; olfactory; aromas; visual and olfactory sensations and perception

Інформація про автора

Олена Костюченко, доктор психологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-7853-2670, e-mail: g2069544@gmail.com

Information about the author

Olena Kostiuchenko, DSc in Psychology, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-7853-2670, e-mail: g2069544@gmail.com



АРТ-ОБ'ЄКТ ЯК СПЕЦИФІЧНА ХУДОЖНЯ ФОРМА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ

Валерія Кузнєцова

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — проаналізувати концептуальне підґрунтя арт-об'єкта як специфічної художньої форми в індустрії моди, виявити творчі прийоми та засоби дизайну у створенні подіумного образу як арт-об'єкта. *Методи*. Для дослідження естетичних концепцій у мистецтві XIX–XX ст. використано методи історичного аналізу, порівняння та узагальнення. У процесі виявлення творчих підходів і засобів у створенні подіумних образів застосовано методи синтезу, спостереження, образно-стилістичного та образно-асоціативного аналізу. *Результати*. На основі здійсненого аналізу доведено, що сучасний етап розвитку індустрії моди позначено новим розумінням функції дизайнерського твору, переосмисленням традиційних підходів у представленні моделей одягу. Визначено, що пошуки митців щодо утвердження в галузі мистецтва виключно мистецьких ідеалів вплинули на перебіг розвитку моди. Починаючи від періоду модернізму 1920-1930-х рр., мода значною мірою орієнтується на образи, сюжети й засоби виразності образотворчого мистецтва. Проаналізовано сутність концепції «мистецтво заради мистецтва», яку розвивали художники й письменники Франції XIX ст., такі як Теофіль Готье і Шарль Бодлер, пізніше у Великій Британії — Данте Габріель Росетті та Уільям Морріс. Розглянуто трактування цієї концепції українським мистецтвознавцем В.Л. Скуратівським. Принцип переважання мистецького складника над функціональними характеристиками, зокрема в дизайні одягу, проаналізовано в контексті розвитку арт-дизайну в працях М. Яковлева, Ю. Легенького, О. Лагоди, О. Луковської. Специфіка арт-об'єкта в рамках моди полягає в можливостях подачі модного тренду, трансляції культурно-мистецьких цінностей. *Наукова новизна*. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві на прикладі моделей колекції української дизайнерки Оксани Караванської виявлено творчі прийоми, за допомогою яких поєднано структуру костюма й образи творів художниці Марії Приймаченко, а саме: перетворення зображувального елемента на об'ємно-просторову форму, використану як декор одягу; трансформація творчого джерела засобами аплікації та розпису; перенесення («цитуння») засобами цифрового друку зображення з полотна художниці на тканину.

Ключові слова: арт-об'єкт; художньо-образні засоби; українська мода

Для цитування

Кузнєцова, В. (2022). Арт-об'єкт як специфічна художня форма в сучасній українській моді. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 163-170. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269631>

ВСТУП

Сучасний дизайн щороку розширює межі, збагачується новітніми ідеями й технологіями. Дизайнери одягу не обмежують себе під час вибору матеріалів і фактур; у пошуках модерних способів і технік обирають, замість пропонованих текстильним ринком тканин, різноманітні оригінальні способи декорування виробів — розпис,

графіку, колаж або створюють авторський текстиль. Активно розвиваються нові нетрадиційні форми подіумних показів, такі як: інсталяція, перформанс, світове шоу, відео-покази, 3D-покази та інші форми.

Сьогодні в дизайнерському середовищі можна часто почути термін «арт-об'єкт»: ним позначають нові прояви в сучасних напрямках мистецтва й дизайну, яким властиве переважання мистецької, ху-

дожньої функції над утилітарною. Визначається це переважання в яскраво виражених художніх образах, мистецьких сюжетах і темах, реалізованих через форму, композицію й колір виробу, а також через різновиди декору. Актуальність представленого дослідження пояснюється зростанням ролі арт-об'єкта у сфері моди та необхідністю виявлення й опрацювання творчих засобів і прийомів дизайнерів, що сприяють досягненню посиленого художньо-естетичного ефекту.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Практики моди в Україні з представленням моделей одягу у форматі арт-об'єктів не набули належного висвітлення в мистецтвознавчих дослідженнях. Більшість вітчизняних авторів, праці яких розкривають аспекти проектування костюма та висвітлюють актуальні тенденції в дизайні одягу (З. Тканко (2013), І. Єременко (2016), Н. Чупріна та М. Колосніченко (2020), О. Лагода (2018), Л. Дихнич та А. Харченко (2021), О. Луковська (2018), Ю. Легенький та Л. Ткаченко (1998), О. Шандренко (2014), О. Капітоненко (2017) та ін.), побіжно згадують арт-практики в контексті дослідження того чи іншого періоду розвитку української моди чи певного стильового напрямку.

У фокусі дослідницької уваги М. Мельник (2008) перебувають основні концептуальні підходи до осмислення моди ХХ ст. як художнього явища, її природа, характерні особливості й функції. Автор розглядає модні образи як художні об'єкти, відстежує вплив головних мистецьких течій на їх пластично-декоративне вирішення.

Значної уваги аспектам естетизації в моді надають у своїх працях Ю. Легенький та Л. Ткаченко (1998). Зокрема, ті об'єкти розробки, в яких образність переважає над функцією, дослідники формулюють як «концептуальне рішення об'єктів дизайну». У дисертаційному дослідженні О. Капітоненко (2017) характеризує арт-тенденцію сучасної моди з нівелюванням утилітарної функції таким чином: «Арт-простір моди кінця ХХ — початку ХХІ століття все більше й більше мімікрує, трансформується в просторі видовищних імплікацій, визначає орієнтацію на універсалізацію загального досвіду генерації. ...Все це радикально відрізняється від радянського та пострадянського простору моди, де характерним є застосування і використання» (с. 145). Авторка зазначає, що мода з другої половини ХХ ст. живе у вимірі артизації, тобто все більше й більше тяжіє до арт-практик, до тих структурних мистецьких реалій, які так чи інакше визначаються як арт-практики.

Переважання візуальних характеристик у модному об'єкті виділяє О. Шандренко (2014). «Мода існує завдяки домінуванню візуально-образного ряду, тобто ідентифікації образів і значень у дискурсі моди, які переважно є іконічними, а не вербальними. Мода — піктографічна, образотворчо-конфігуративна», — зазначає авторка (с. 135).

Багато авторів у своїх дослідженнях звертаються до категорії «арт-дизайн». Зокрема, А. Абизов та Н. Базелюк (2020) аналізують явище арт-дизайну в українській культурі на прикладі процесів реалізації арт-об'єктів в предметно-просторовому середовищі. Автори справедливо стверджують, що «... з кожним роком роль арт-дизайну зростає, крім художньо-естетичної функції, арт-об'єкт є важливим засобом передачі інформації, виступаючи певною мовою вираження, переконання, привнесення цінностей і смислів» (с. 144).

Попри висвітлення загальних особливостей арт-практик, у фаховій літературі та дослідженнях із дизайну одягу не відбулося наукового опрацювання поняття «арт-об'єкт» та творчих процесів, пов'язаних зі створенням цих об'єктів. Потребують наукового осмислення та обґрунтування як теоретико-методологічні, так і практичні підходи щодо посилення образно-художнього потенціалу в проектних рішеннях дизайну одягу.

Метою статті є аналіз концептуального підґрунтя арт-об'єкта як специфічної художньої форми в індустрії моди; виявлення творчих підходів, засобів і прийомів дизайнерів, за допомогою яких подіумний образ наближається до твору мистецтва чи містить у собі джерела та мотиви мистецтва.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Ідея домінування цінності мистецького змісту й засобів виразності в творі незалежно від реалій життя розвивалася від початку ХІХ століття. Запозичений із французької мови принцип «l'art pour l'art» («мистецтво заради мистецтва») виражав ідею про те, що мистецтво має невід'ємне значення, незалежне від його предмета або певного соціального, політичного чи етичного значення. Навпаки, про мистецтво слід судити виключно за його власними критеріями: красиве воно чи ні, здатне викликати екстаз чи мрійливість у глядача своїми формальними якостями (використанням лінії, кольору, візерунка тощо) ("Art for Art's", n.d.).

Вказана концепція бере початок у Франції ХІХ ст. і пов'язана з творчістю паризьких художників, письменників і критиків, зокрема Теофіля Готье і Шарля Бодлера, які висунули ідею про те, що мистецтво має стояти осторонь від усіх

моральних і соціальних проблем. До 1860 р. естетичний рух, що об'єднався навколо ідеї «мистецтва заради мистецтва» розвинувся вже у Великій Британії. Естетизм перетинався зі світоглядом Братства прерафаелітів, до якого входили Данте Габріель Росетті та Уільям Морріс. Ці художники стали провісниками дизайну; вони були захоплені культом краси — концепцією, тісно пов'язаною з ідеалами «мистецтва заради мистецтва» — і вважали, що формальна сила художнього твору має найважливіше значення (Такас, 2021).

Ідея «мистецтво заради мистецтва» глибоко вплинула на творчість художників-авангардистів, її вплив поширився й на мистецтво всього ХХ століття. У добу постмодернізму багато художників зверталися до цієї естетичної концепції. Слід зауважити, що саме вона стала підґрунтям для розвитку сучасної деконструкції. У 2011 р. в лондонському Музеї Вікторії й Альберта пройшла виставка «Культ краси», присвячена цьому естетичному руху. Куратор виставки Стівен Келлоуей зазначив, що ідея подивитися на художній рух, у якому краса і якість є центральними ідеями, здається йому надзвичайно сучасною ("Art for Art's", n.d.).

Науковці різних галузей (літератури, філософії, мистецтвознавства, культурології) називали «мистецтво заради мистецтва» естетичною доктриною, художнім напрямком, естетичною концепцією, естетичним рухом.

Серед українських мистецтвознавців концепцію «мистецтво заради мистецтва» розглядав В. Л. Скуратівський. Він дав їй таке визначення:

франц. *l'art pour l'art* — «мистецтво для мистецтва», «чисте мистецтво» — гасло, що виражає ідею самоцільності та автономності мистецтва; традиційна назва певних явищ у мистецькій царині ХІХ–ХХ сторіч, позначених граничним намаганням ізолювати художню діяльність від довколишньої дійсності, від прагматичних, ділових вимог і вимірів, від суспільної, громадсько-політичної злободенності. (Скуратівський, 2018)

Автор зазначає, що в Україні потреба утвердити мистецтво в його іманентній сутності в літературній творчості виникла на межі ХІХ–ХХст.насторінках часопису «Українська хата» (1909-1914), де друкували твори письменників нової генерації — М. Вороного, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки, І. Франка, Г. Хоткевича, Г. Чупринки тощо. Головним критерієм якості мистецького твору прихильники нового бачення вважали вірність «чистій красі» або національній ідеї, принципу «під прапором мистецтва».

Принцип утвердження самоцінності художньої творчості яскраво відобразився в дизайні. Перш за все слід назвати окремий різновид дизайн-діяльності — арт-дизайн. За визначенням М. Яковлева — це

одна з ліній розвитку сучасного дизайну, в якій відсутня відмінність між функціональним проектуванням, що становить основу класичного дизайну, і «чистим» мистецтвом. У роботах такого характеру переважає прагнення до високої якості композиції, форми, колориту, взагалі до пошуків нових художніх вирішень, котрі б відповідали новому сприйняттю матеріалу, кольору, світла, простору, що їх породжує науково-технічна революція. (Яковлев, 2010, с. 40–41)

У зв'язку з цим, на думку автора, твори арт-дизайнерів вирізняються новизною, нестандартністю, часто викликають асоціації. Початком арт-дизайнерського напрямку вважають діяльність із 1976 р. італійської групи «Алхімія», організованої її лідерами — дизайнерами А. Мендіні, А. Гуерр'єро, Е. Сотсасасом. Вони змінювали функції речей, посилюючи їхню художньо-образну сутність, перетворюючи таким чином на арт-об'єкт.

Речі, вироби з посиленою художньо-естетичною функцією, що не відповідають своєму прямому призначенню і які розміщує людина у своєму життєвому просторі чи використовує тією чи іншою мірою в своєму гардеробі, часто називають артефактами. За визначенням С. Безклубенка (2008), артефакт — (від лат. *artefactum* — штучне зроблене) — явище (утвір чи процес), не притаманне досліджуваному об'єкту за звичайних обставин (с. 25). Таким чином,

Це поняття можна вважати близьким за значенням до поняття нашого дослідження «арт-об'єкт», оскільки обидва ці поняття позначають ті моделі одягу, в процесі виготовленні яких використовують засоби (форми, матеріали, конструкції, декор), не притаманні одягу прямого призначення як такого.

Зв'язок моди й мистецтва, як характерну тенденцію в сучасному дизайні костюма, виокремлює поряд з функціональним призначенням модних виробів О. Лагода:

Зокрема, активно розвиваються два напрями: представлення костюма як елементу моди з акцентом на його соціальні функції і роль в процесах товарообміну; стильові напрями проектування модного костюма в контексті розвитку сучасного мистецтва, визначення взаємовпливу

моди в одязі, архітектурі, предметному світі та концептуальній творчості. (Лагода, 2018, с. 105)

Другий підхід вказує, на думку авторки, на ступінь взаємодії індустрії модних товарів із мистецтвом у стилістичних запозиченнях, інтерпретаціях та трансформаціях, загальних принципах. Ще одне важливе спостереження авторки в контексті нашого дослідження: «Виявлення в костюмі елементів, які поєднують його з мистецтвом як формою гармонізації простору в перетворенні матеріалу, дозволяє переносити методику проведення дослідження з інших галузей мистецтвознавства в сферу досліджень костюма» (Лагода, 2018, с. 106). Серед інших галузей дослідження авторка називає літературу та філософію.

На визначальну роль у зміні мови арттекстилю ХХІ ст. вказує О. Луковська; основними його рисами авторка вважає концептуальність та авторське трактування твору: «Експериментальні композиції насичуються різними художніми образами, стилями, несуть у собі певні філософські концепції та посилання. Простежується складна взаємодія різних видів творчості, тобто інтеграційний зв'язок текстилю з іншими видами мистецтва» (Луковська, 2018, с. 162). Серед експериментальних спрямувань дослідниця називає інсталяцію, ассамбляж, концепт-арт, цифрове мистецтво, перформанс, реді-мейд композиції тощо а також вказує на перевагу інтелектуального та емоційного джерел. Як бачимо, в різних видах дизайнерської творчості арт-об'єкти посідають значне місце.

Розглянемо приклад у дизайні одягу, в якому наявний перехід від традиційних форм та засобів виразності до характерних ознак арт-об'єкта, — колекцію української дизайнерки Оксани Караванської. Для неї виготовлення модного одягу

тісно пов'язане зі світом мистецтва. Оголошення ЮНЕСКО 2009 року роком Марії Приймаченко до 100-річчя від її народження надихнуло мисткиню на створення колекції за мотивами фантастичного світу відомої української художниці. Слід зазначити, що творчість видатної майстрині українського найвищого мистецтва постає як унікальний авторський світ, який не оперує реальними персонажами й формами. Про цю особливість пише В. Гриневич: «Звірі й квіти на її картинах справді далекі від реальності: жаба грає на золотій трубі, одуд — чотирилапий, жирафа — товста, зелений слон ходить у сталінському картузі, мавпа живе з крокодиллом, левиця робить фіззарядку, а лев спочиває на ліжку». Автор наводить пряму мову:

- Чому на ваших картинах немає людей? — якось у неї поцікавилися.
 - Як це нема? Вони і є люди...
 - Де ж там люди?
 - Люди там завжди є. Це – я...
 - Чому ви не малюєте справжніх квітів?
 - А нащо? Ви ж і так їх бачите.
 - А з натури не пробували?
 - Я й малюю з натури, але вони щоразу цвітуть інакше...
- Ще вона казала: «У мене все не так, але воно живе». (Гриневич, 2009)

Колекція О. Караванської мала два блоки: кольоровий і з основою білого ("Марія Приймаченко в колекції", 2008). Частина моделей поєднує мистецтво з вуличною модою, а в деяких образах дизайнерка не просто додала фрагменти картин до текстильного малюнка, а й створила під впливом образів художниці цілком самостійні арт-об'єкти (Рис. 1).



а



б



в



г

Рис. 1. О. Караванська. Моделі з колекції SS2009, присвяченої року Марії Приймаченко. Київ, 2009. Фото Дмитра Ларіна. Джерело: ("Марія Приймаченко в колекції", 2008).

В основі образу на Рис.1 (а) — плечовий елемент, назву якого складно сформулювати. За формальною структурою, враховуючи довжину виробу й рукави, це є блузка, водночас за образно-художньою подачею це є арт-об'єкт, оскільки композиційною основою виступає образ фантастичного звіра з полотна М. Приймаченко, виконаний у техніці плетіння і з'єднаний із текстильною основою виробу. У такий спосіб відбулося перетворення зображувального мотиву на об'ємно-просторову форму. Уявити носіння такого елемента одягу в повсякденному житті навряд чи можливо, однак для форматів театралізації, перформансів, тематичних заходів це є цілком можливо, оскільки перелічені формати належать до арт-практик і передбачають вихід за рамки повсякденності.

Модель на Рис. 1 (б) можна назвати сукнею; в її декорі засобами аплікації виконані стилізовані зображення людей, тварин і рослин. Тканина білого кольору в цій моделі слугує неначе полотном для зображення сюжету текстильними матеріалами. Укорочена сукня на Рис. 1 (в) має декоративний акцент на спинці. Подібні рослинні та антропоморфні мотиви виконані в техніці розпису по тканині; як і попередня модель — за допомогою прийому кольорового контрасту.

На Рис.1 (г) — модель чоловічого одягу. Образну канву колекції підтримує жилет із прямою «цитатою» образу фантастичного звіра М. Приймаченко засобами цифрового друку на тканині. Найяскравішим арт-елементом чоловічої моделі є грим, що підтримує зооморфний образ своїми рисами. Найяскравіший колір образу — помаранчевий, його задіяно у гримі, оздобленні V-образного вирізу жилета та в палітрі головного персонажа декору — звіра.

За результатами образно-стилістичного аналізу чотирьох моделей колекції можна констатувати, що в проєктному рішенні наявна заміна традиційних естетично-функціональних виразних засобів дизайну одягу на користь художньо-мистецьких прийомів. У такий спосіб представлено не просто показ модного одягу, а відбулася трансляція соціокультурного досвіду й системи мистецьких цінностей, завдяки чому якісно в інший спосіб заявляється подача модного тренду — українського мистецтва.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз наукових джерел та приклад практичного втілення мотивів мистецького твору в дизайні одягу дає можливість констатувати, що арт-об'єкт посідає помітне місце в індустрії моди в Україні як специфічна художня форма.

Специфіка арт-об'єкта в контексті моди полягає в можливостях подачі як модного тренду, так і трансляції культурно-мистецьких цінностей. До того ж, звернення до прийомів арт-дизайну додає колекції дизайнера підкресленої образності і, відповідно, сприяє впізнаваності та виділенню його імені серед інших.

Наукова новизна. На основі проаналізованих моделей колекції української дизайнерки Оксани Караванської ми виділили найхарактерніші прийоми, за допомогою яких поєднано структуру костюма й образи творів художниці Марії Приймаченко. Серед них: 1) перетворення зображувального елемента на об'ємно-просторову форму, використану як декор одягу; 2) трансформація творчого джерела засобами аплікації та розпису; 3) перенесення («цитування») зображення засобами цифрового друку з полотна художниці на тканину.

Арт-об'єкти в творчості дизайнера одягу збагачують індустрію моди й культуру країни, стимулюють естетичні відчуття та емоції, насичують модні образи художньо-образним та духовним змістом. У подальших розвідках автора буде досліджено засоби поєднання моди й мистецтва авангарду 1920-1930-х років.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абизов, В., & Базелюк, Н. (2020, 23 квітня). Арт-дизайн в сучасній українській культурі. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Т. 2, с. 143–147). Київський національний університет технологій та дизайну.
- Безклубенко, С. Д. (2008). Артефакт. В *Мистецтво: терміни та поняття*. Енциклопедичне видання (Т. 1, с. 25). Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Гриневич, В. (2009, 12 січня). *Марії Приймаченко забороняли ходити до зоопарку*. Gazeta.ua. https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_mariyi-prijmachenko-zaboronyali-hoditi-do-zooparku/277282?mobile=false
- Дихнич, Л., & Харченко, А. (2021, 15–16 квітня). Інтерпретація неформального образу в контексті постмодерних практик моди. В *Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика*, матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 156–161). Видавничий центр КНУКіМ.
- Єременко, І. І. (2016). Сучасний дизайн костюма: основні напрямки і тенденції розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 14–17.
- Капітоненко, О. М. (2017). *Мода тоталітаризму та посттоталітаризму в європейській*

культури: філософсько-антропологічний аналіз [Дисертація кандидата філософських наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова].

Лагода, О. (2018). *Дизайн костюма. Практики репрезентації* [Монографія]. Видавець Третяков О. М.

Легенький, Ю. Г., & Ткаченко, Л. П. (1998). *Система моди: культурологія, естетика, дизайн*. Государственная академия легкой промышленности Украины.

Луковська, О. І. (2018). *Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ століття* [Монографія]. Майстер книг.

Марія Приймаченко в колекції Оксани Караванської (Д. Ларін, фот.). (2008, 17 жовтня). Українська правда. <https://life.pravda.com.ua/culture/2008/10/17/9277/>

Мельник, М. Т. (2008). *Мода в контексті художніх практик ХХ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].

Скुरатівський, В. Л. (2018). Мистецтво для мистецтва. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, О. М. Романів & М. Г. Железняк (ред.), *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 20, с. 520–521). Інститут енциклопедичних досліджень Національної академії наук України. <https://esu.com.ua/article-64664>

Тканко, З. (2013). Нова реальність української моди 1990-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 24, 111–117.

Чуприна, Н. В., & Колосніченко, М. В. (2020). Еклектизм як основа проектних практик у сучасній системі моди. В Л. Л. Овечкіна (ред.), *Дизайн одягу в полікультурному просторі* (с. 88–105). Київський національний університет технологій та дизайну.

Шандренко, О. М. (2014). Інтерпретація моди в контексті дискурсивних практик. *Культура і сучасність*, 2, 132–137.

Яковлев, М. (Ред.). (2010). Арт-дизайн. В *Дизайн: Словник-довідник*. Фенікс.

Art for Art's Sake. (n.d.) The Art Story Foundation. <https://www.theartstory.org/definition/art-for-art/>

Такас, В. (2021, January 6). *The Influence of Art for Art's Sake on History*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/art-for-arts-sake>

REFERENCES

Abyzov, V., & Bazeliuk, N. (2020, April 23). Art-dyzain v suchasni ukrainskii kulturi [Art-Design in Modern Ukrainian Culture]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Current Problems of Modern Design],

Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol. 2, pp. 143–147). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].

Art for Art's Sake. (n.d.) The Art Story Foundation. <https://www.theartstory.org/definition/art-for-art/> [in English].

Bezklubenko, S. D. (2008). Artefakt [Artifact]. In *Mystetstvo: terminy ta poniattia. Entsyklopedychnye vydannia* [Art: Terms and Concepts. Encyclopedic Edition] (Vol. 1, p. 25). Institute for Cultural Research of the Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Chuprina, N. V., & Kolosnichenko, M. V. (2020). Eklektyzm yak osnova proektnykh praktyk u suchasni systemirody [Eclecticism as the Basis of Design Practices in a Modern Fashion System]. In L. L. Oviechkina (Ed.), *Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori* [Clothing Design in a Multicultural Space] (pp. 88–105). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].

Dykhnych, L., & Kharchenko, A. (2021, April 15–16). Interpretatsiia neformalnoho obrazu v konteksti postmodernykh praktyk mody [Interpretation of an Informal Image in the Context of Postmodern Fashion Practices]. In *Dyzain pislia epokhy postmodernu: idei, teoriia, praktyka* [Design After the Postmodern Era: Ideas, Theory, Practice], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 156–161). KNUKiM Publishing Centre [in Ukrainian].

Hrynevych, V. (2009, January 12). *Marii Prymachenko zaboronialy khodyty do zooparku* [Maria Priymachenko was Forbidden to go to the Zoo]. *Gazeta.ua*. https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_mariyi-prijmachenko-zaboronyali-hoditi-do-zooparku/277282?mobile=false [in Ukrainian].

Kapitonenko, O. M. (2017). *Moda totalitaryzmu ta posttotalitaryzmu v yevropeiskii kulturi: filofsko-antropolohichniy analiz* [The Fashion of Totalitarianism and Post-Totalitarianism in European Culture: A Philosophical and Anthropological Analysis] [PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University] [in Ukrainian].

Lahoda, O. (2018). *Dyzain kostiuma. Praktyky reprezentatsii* [Costume Design. Practices of Representations] [Monograph]. Publisher Tretiakov O. M. [in Ukrainian].

Lehenkyi, Yu. H., & Tkachenko, L. P. (1998). *Sistema mody: kul'turologiya, estetika, dizain* [Fashion System: Cultural Studies, Aesthetics, Design]. Gosudarstvennaya akademiya legkoi promyshlennosti Ukrainy [in Russian].

Lukovska, O. I. (2018). *Arttekstyl Ukrainy u konteksti yevropeiskykh eksperymentalnykh tendentsii druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Art Textiles

- of Ukraine in the Context of European Experimental Trends of the second half of the 20th – Beginning of the 21st Century] [Monograph]. Maister knyh [in Ukrainian].
- Mariia Pryimachenko v koleksii Oksany Karavanskoï [Mariia Pryimachenko in the Collection of Oksana Karavanska] (D. Larin, Fot.). (2008, October 17). *Ukrainska pravda*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2008/10/17/9277/> [in Ukrainian].
- Melnyk, M. T. (2008). *Moda v konteksti khudozhnikh praktyk XX stolittia* [Fashion in the context of artistic practices of the 20th century] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Shandrenko, O. M. (2014). Interpretatsiia mody v konteksti dyskursyvnykh praktyk [Interpretation of Fashion in the Context of Discursive Practices]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 132–137 [in Ukrainian].
- Skurativskyyi, V. L. (2018). Mystetstvo dlia mystetstva [Art for Art's Sake]. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyyi, O. M. Romaniv & M. H. Zhelezniak (Eds.), *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 20, pp. 520–521). NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-64664> [in Ukrainian].
- Takac, B. (2021, January 6). *The Influence of Art for Art's Sake on History*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/art-for-arts-sake> [in English].
- Tkanko, Z. (2013). Nova realnist ukraïnskoï mody 1990-kh rr [New reality of Ukrainian fashion of the 1990-th]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 24, 111–117 [in Ukrainian].
- Yakovliev, M. (Ed.). (2010). Art-dyzain [Art Design]. In *Dyzain: Slovnyk-dovidnyk* [Design: Dictionary-Reference]. Feniks [in Ukrainian].
- Yeremenko, I. I. (2016). Suchasnyi dyzain kostiuma: osnovni napriamky i tendentsii rozvytku [Modern costume design: main directions and trends]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 14–17 [in Ukrainian].

ART OBJECT AS A SPECIFIC ART FORM IN MODERN UKRAINIAN FASHION

Valeriia Kuznietsova

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse the conceptual basis of the art object as a specific art form in the fashion industry and to identify creative techniques and design tools for creating a catwalk image as an art object. *Methods*. The methods of historical analysis, comparison, and generalisation were used to study aesthetic concepts in the art of the 19th-20th century. In the process of identifying creative approaches and means of creating catwalk images, the methods of synthesis, observation, figurative-stylistic and figurative-associative analysis were applied. *Results*. Based on the analysis, it has been proved that the current stage of development of the fashion industry is marked by a new understanding of the function of the design work, and a rethinking of traditional approaches to the presentation of clothing models. It has been determined that the search of artists for the establishment of exclusively artistic ideals in the field of art has influenced the course of fashion development. Since the period of modernism in the 1920s and 1930s, fashion has been largely guided by the images, plots, and means of expression of fine art. The essence of the concept of “art for art’s sake”, which was developed by artists and writers of the nineteenth century in France, such as Théophile Gautier and Charles Baudelaire, later in Great Britain — Dante Gabriel Rossetti and William Morris, is analyzed. The interpretation of this concept by Ukrainian art critic V. L. Skurativskyyi has been considered. The principle of the predominance of the artistic component over the functional characteristics, in particular in clothing design, has been analysed in the context of the art design development in the works of M. Yakovlev, Y. Lehenkyi, O. Lahoda, O. Lukovska. The specificity of an art object in the framework of fashion lies in the possibilities of presenting a fashion trend and transmitting cultural and artistic values. *Scientific novelty*. For the first time in the national art studies, on the example of the models of the Ukrainian designer Oksana Karavanska’s collection, the creative techniques that combine the structure of the dress and the images of the artist Maria Pryimachenko’s works are revealed, namely: the transformation of the pictorial element into a three-dimensional form used as a decor of clothes; transformation of the creative

source using application and painting; transfer (“citation”) using digital printing of the image from the artist’s canvas to the fabric.

Keywords: art object; artistic means; Ukrainian fashion

Інформація про автора

Валерія Кузнцова, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-9252-7480, e-mail: lk.ler4ik1010@gmail.com

Information about the author

Valeriia Kuznietsova, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9252-7480, e-mail: lk.ler4ik1010@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ МОДИ ЯК ІДЕАЛ

Юрій Легенький

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити герменевтичні підходи щодо експлікації національного образу моди як певного ідеалу особистості — модельєра. *Методологія дослідження*. Наукові положення статті аргументовані на рівні компаративного (порівняльного) підходу та системного аналізу модного дискурсу, що дає можливість охарактеризувати особливості французького та українського ідеалів моди як певного образного вчинку провідних модельєрів доби. *Результати*. У статті розкрито процес формування національного образу моди на прикладі життя й творчості двох видатних представниць мистецького світу — Габріель Шанель та Олександри Екстер. На основі здійсненого аналізу доведено, що образ моди Шанель виник як певне гротескне тіло, образ інверсії чоловічого та жіночого, оскільки андрогінізм моди стає популярним з багатьох причин. По-перше, — це час світової війни, по-друге, — чоловіча цивілізація ХХ століття стає очевидною модною настановою. Вказано, що маскулінна лінія в жіночій моді, яку започаткувала Шанель, стала національним символом Франції, тоді як інші модельєри були цілком підвладні фемінізму та еротизму. Зазначено, що на відміну від Шанель, яка увійшла в моду як аматор, Олександра Екстер прийшла в світ моди як освічений художник і мала свій стиль, вимір буття, який сформувався, з одного боку, в арт-просторі Парижа, з іншого — в студіях з української етнокультури. Досліджено, що в творчості Екстер виникає цікавий стилізм, де межують кубізм Пікассо та силуетність графіки Кокто, де вісь барокової екстатичності поєднується з авангардом. Зроблено висновок про те, що проєкт моди в певних контекстах і концепціях моди — це та реальність, яка свідчить про ментальність як культурну ознаку національного ідеалу. *Наукова новизна*. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено порівняльний аналіз творчості Габріель Шанель та Олександри Екстер; досліджено сфери їхньої діяльності як два типи модного простору, де майстрині стають національними лідерами й певним ідеалом моди ХХ століття.

Ключові слова: національна мода; образ; ідеал; модель; кутюр'є; фемінізм; маскуліність; унісекс

Для цитування

Легенький, Ю. (2022). Національний образ моди як ідеал. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 171-176. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269633>

ВСТУП

У сучасну добу мода стає універсальною засадою розвитку культури й водночас національна традиція залишається одним із найпродуктивніших джерел у створенні нових форм та образів у цій сфері. Творча людина породжує щось вартісне лише тоді, коли вона усвідомлює суть свого походження, усвідомлює свою історію, не втрачає національне коріння.

Процеси формування національного образу як ідеалу чітко простежуються у творчості представ-

ниць двох, на перший погляд різних, а насправді споріднених культур — французьки Габріель Шанель та українки Олександри Екстер. Слід зазначити, що Г. Шанель увійшла в моду як аматор, людина, яка знайшла ключ до вимірів часу (вона є носієм маскуліної лінії в дизайні одягу початку ХХ століття і пізніше). Натомість О. Екстер прийшла в моду як освічений художник, маючи свій стиль, вимір буття, який сформувався, з одного боку, в арт-просторі Парижа, з іншого — в студіях з української етнокультури. Ці складні синтези визначають дві долі, два типи модного простору, де

майстрині стають національними лідерами і певним ідеалом моди ХХ століття.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Національні конотації модного дискурсу визначені З. Тканко та О. Коровицьким (2000), Ю. Легеньким (2022), О. Шандренко (2011) та ін. Проблеми іконології сценографії та творчості О. Екстер як дизайнера одягу висвітлювалися в дослідженнях Д. Горбачова (2006), О. Найдена (2016) та ін. Аналізу творчості Г. Шанель присвячені дослідження Ш. Зелінг (2000), А. Гідель (2018) та ін. Однак проблема національного образу моди є ще малодослідженою.

Мета дослідження — визначити герменевтичні підходи щодо експлікації національного образу моди як певного ідеалу особистості — модельєра.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Габріель Шанель і Олександра Екстер ішли до втілення національного образу у своїй творчості різними шляхами, маючи свої ідеали й різний особистий досвід. Зауважимо, що Шанель експліцитно визначала моду як модус, норму. У неї був власний будинок моди, який продовжує існувати й зараз. Екстер виражала образи моди імпліцитно, починаючи із театральних підмостків, потім в лабораторному експерименті групи «Прозодяг». Габріель Шанель мала свій хист, свою вдачу; створені нею образи, які ввійшли в простір моди, є надзвичайно моністичними, не еkleктично-екстравагантними чи надбуттєвими з точки зору модної експресії. У творчості Екстер виникає зовсім інша ситуація, створюється цікавий стилізм, де поєднується кубізм Пікассо та силуетність графіки Кокто з його режисерськими інноваціями в сезонах Дягілева. Це давало можливість створити національний образ дизайну одягу. І те, що Шанель знайшла якісь глибинні фундаментальні виміри буттєвості моди, як, наприклад, маленька чорна сукня, свідчить, що це був не просто модний екзерсис, а елемент її національної долі.

Незаперечний той факт, що на формування митця, його мислення, бачення та сприйняття світу істотно впливають соціальні умови, в яких він перебуває з дитинства. Це повною мірою стосується Габріель Шанель і Олександрі Екстер. Г. Шанель рано втратила батьків і тому разом із сестрою жила в дідуся та бабусі, а потім у притулку. Дім родичів розташовувався біля кладовища, і щодня Габріель бачила, як хоронять людей.

Маленька дівчинка ховала своїх ляльок у землю, а потім викопувала й приносила додому. Цей біографічний факт свідчить про те, наскільки в дитячий розум увійшов образ землі; «хтонізм» моди поставав як певна міфологема, викликаючи намагання сховати свої почуття в ювенальності. Про це свідчить також і те, що, пройшовши шлях католицького послуху в монастирі, майстриня знайшла в собі сили привнести в моду християнський пуризм і мужність розставання з дитячим світом ляльок, що позначилося на тій маскулінній лінії, яку вона обрала в моді. Маскулінна лінія в жіночій моді стала національним символом Франції, тоді як інші модельєри були цілком підвладні фемінізму та еротизму. Саме такої лінії вимагала доба, і завдяки цьому творча кар'єра Габріель (хоч вона й не була художником за фахом) пішла вгору.

Це був період Першої та Другої світових війни коли жінка мала бути мужньою, коли вся Європа обвішувалася ремнями й маскулінний стиль входив у видноколо моди як певне «тіло бажання».

Можна сказати, що стиль Шанель сформувався у монастирському притулку, де, вона навчившись бачити контраст чорного і білого, згодом принесла на подіум аскетизм і водночас мужність жіночої моди. Саме в житті монастиря вона побачила чорне і біле зовсім інакше. Не так, як його бачили всі. Цей феномен по-різному тлумачать в історії костюма, часто інтерпретують феномен Шанель як рецидив образу бідності. Але сутність тут не в бідності, а в чорно-білому образі дитинства. Бідність, звичайно є, але не як соціальний образ, а, швидше за все, — образ ментальний. Шанель бачила красу простих форм. Пізніше майстриня відчула, що чорне й біле як метафори світу стають більш ускладненими — виникає багато напівтонів, пастельна гамма, формується складна гра світлотону її моделей.

Слід зазначити, що юна Габріель мріяла прославитися на сцені, але для сцени в неї не було ані відповідного хисту, ані голосу. Біля кафе-шантану, де співала Шанель, розташовувався військовий гарнізон. Вона стала музою цього гарнізону. Себто, маскулінна цивілізація з військовою формою, ремнями вже входила в її уяву. Згодом світ чоловічої реальності моди стає світом Шанель, яка, вдягаючи на себе чоловічий одяг, викликає зневажливі погляди жінок. Матеріал, який продавався для військових і був куплений задешево, перетворювався на еротичні та суворі сукні для жінок військового часу. Це була погоня за виживання моди Війни. На якомусь етапі вона була втягнута в цю скажену гонитву, поки не отримала ім'я, поки сама не почала диктувати реалії французької моди.

Зауважимо, що пуританський етос, який сформувався в її дитинстві ще в притулку, входить в простір життєдіяльності Шанель як певний категоричний імператив. Якщо ми поглянемо на її фото в 26 років, то побачимо жінку вразливої краси. Вона вступає в епоху як мужній, енергійний і зовсім не провінційний образ. Образ її жіночої краси — хиткий, стрімкий — стає національним образом. Ні Ів Сен Лоран, ні Крістіан Діор, ніхто інший не міг посісти її місце саме тому, що вона мала таку долю. Коко (пташка) Шанель — псевдонім, який майстриня перетворила на лейбл (CC). Потім цей логотип стає емблемою її будинку. Невдала акторка, аматорка стає символом національної моди, оскільки вона мала почуття подиху, перспективи й мала досвід чорно-білого кінематографа моди, який, власне, вона й започаткувала.

Себто, намагаючись здобути собі славу акторки, познайомившись із багатьма діячами театру, Шанель, раптом, зрозуміла, що це не її світ. Вона просто не підходила на цю роль і повинна була щось робити. Оскільки всі дівчата після притулку мали бути десь прилаштовані, їх переважно долучали до кравецької справи. Отже, вони так чи інакше входили до реальності французького дизайну, який був напіваматорським та напівкравецьким, існував як реальність кустарного типу. Цей тип дизайну формувався і в Україні як певні університети сільського чи напівсільського побуту.

Якщо говорити про етнокультуру в широкому сенсі, то вона тут була задіяна як урбанізований образ французького етнікосу, своєрідний образ майстерні, ательє, де і сформувався вишкіл професійності Шанель як майстра французької моди.

Доцільно наголосити на тому, що Шанель мала свій респектабельний дім, де приймала замовників, де працювали її асистенти. Сама мисткиня разом із Ігорем Стравінським жила в готелі і мріяла підкорити світ. Ми бачимо долю, яка запротокольована у фільмах і біографічній прозі, де Шанель описується як своєрідна світова спокусниця, а її життя — як своєрідні перегони.

Екзистенційний образ перегонів у Парижі був розвинутий скрізь і всюди. Якщо доля посадила Шанель в сідло, то існували ще перегони в артистичних кав'ярнях на Манматрі. Всі хотіли швидко жити, а швидкість життя спалювала. Слід зазначити, що саме в таких умовах виснажливих перегонів Шанель пройшла шлях від декору капелюшків до модного універсуму андрогінного типу. Шанель відкрила метаморфози перманентного перетворення чоловічого на жі-

ноче або жіночого на чоловіче. В монастирських імплікаціях образів моди Шанель домінує інверсійний образ Пікассо в якихось патологічних інтроверсіях Жана Кокто, Жана Марє та ін. Шанель маніфестує «образ іншого». Образ, який можна зазначити як тотальну самотність. І те, що вона помирала від болю в готелі і ніхто їй не допоміг, ще раз підтверджує, що ця самотність виступала, як чорно-білий світ, в якому вона проводила лінії швів на будь-якому тілі бажань доби. Концепт феміністичного образу страждання від болю, що веде до смерті, можна визначити як обійми, архетипове замикання світу чорного над білим. Це найголовніша парадигма її творчості. Підв'язки, опоясання — це ті символи, які відомі ще із палеоліту, адже тут вони є надмірно страждальними. ХХ століття стає одною величезною раною, що шукає своє тіло.

Якщо говорити про національний ідеал української моди, то його можна реконструювати в абсолютно іншому вимірі, інших контекстах. Поруч із творчістю Габріель Шанель стоїть у європейській культурі лише творчість Олександри Екстер. Але ми побачимо зовсім іншу натуру, більш жіночну, більш феміністично зазначену, натуру медіума, яка здобула професійну освіту в Київській художній школі й пройшла університети авангардного мистецтва в Парижі. Її талант розкрився в неадекватних формах, у світі лабораторного експерименту групи «Прозодяг», який формувався вже в більшовицькій Росії та в театральному просторі. Екстер повернулася в Париж наприкінці свого життя, але вже не перебувала в центрі тих формотворчих екзерсисів, які припали на часи її молодості. Водночас, незважаючи на відмінності, творчість Габріель Шанель і Олександри Екстер поєднує архетиповість.

У Екстер домінує архетип дзеркала, медіума, архетип віддзеркалювання стильових інтроверсій у мистецтві, зокрема — це архетип сцени, архетип міцного артистично вразливого жесту, який дає можливість працювати з режисером Олександром Протазановим над футуристичними костюмами для фільму «Аеліта». Таким чином, фантастика стає обрієм моди. Це нескінченний бурлеск і стихія українського орнаменту, який вона відчула як тотальну орнаментальність сутнього у творчості видатної української майстрині Ганни Собачко. Квітучий монументалізм ранніх творів Собачко буквально прийшов на сцену, перейшов у простір сценізму моди, який стає способом життя. Це теж національний ідеал, національний образ України, але в зовсім інших конструкціях і в інших формотворчих ре-

аліях. Тут немає власного дому, немає фінансового успіху, немає будинку моди, а є лише всевітня сцена планетарного образу арт-дизайну, що зародився в надрах етнодизайну України.

Лише сцена як можливість самоздійснення квітучого, могутнього, яскравого, бадьорого, насиченого всіма примхами блиску й драматургії світу театрального одягу та сценографії стає притулком для образів Екстер. Цю моду не можна порівняти із простотою, локалізмом моди Шанель, її можна лише визначити в рамках стильових уподобань та стильових інтроверсій, що пов'язані з кубізмом, 20-ми роками ХХ століття.

Звичайно, за всім цим стоїть образ жінки-підлітка, яка має зачіску каре і яка палить. Цей ювенальний андрогінізм моди активізується спочатку в театральних ескізах і якоюсь мірою знаходить свої контробрази в протосценізмі моди реальної, яку реалізує Екстер у роботах не для сцени, а для реального вжитку. Слід зазначити, що це вже зовсім інша мода, зовсім інша стихія. Це та простота, та функціональність, яка стає буквально шаблоном і формовим іміджем одягу для буденного вжитку. Проте в ньому не визначається ані національний ідеал, ані національний образ. Він весь скрізь сценічний, належить сцені як реальності гри і тотальній орнаментальності сутнього української культури в цілому.

На жаль, всі нотатки Екстер щодо моди свідчать лише про загальну парадигму геометризації бачення модного універсуму, властиву моді 20-х років в цілому. Нічого національно означеного, ніякого українського пафосу в подібних реаліях немає, адже, якщо їх розглянути як певну арт-межу універсального орнаменталізму та сценізму в модному універсумі Екстер, то національний ідеал визначається як певний «кубістичний» сценізм образів мисткині.

Якщо порівняти автобіографічні риси формування творчості Шанель та Екстер, то вони зовсім різні. Екстер перебувала в достатньо заможному світі. Її чоловік був юристом, адвокатом. Після його смерті художниця потрапляє в божественне середовище, пов'язує своє життя з артистом і досить швидко зникає зі світу мистецтва. Але слід зазначити, що в творчості і Шанель і Екстер виникає образ самотності, хоча це також дуже різна самотність. Втім, саме самотність, що так парадоксально визначилася в модному просторі Олександри Екстер, стає ознакою національного українського ідеалу моди. Це самотність межі ідеальних платонових тіл (геометричних, абстрактних фігур) і бурлеску сцени, орнаментальності одягу як планетарного феномена.

Натуру української жінки, яка презентована такими майстринями, як Марія Примаченко, Ганна Собачко, Катерина Білокур, Олександра Екстер прийняла й несла високо як художник високого духовного злету. Адже ця натура, цей образ української Богоматері, яка йде вночі степом, а навколо чорніють трупи, навколо сумні квіти війни,— цей образ є актуальним, як ніколи. Перша світова, потім Друга світова, внутрішня війна, яка ніколи не починалася й ніколи не закінчиться, свідчать про те, що мода України — це образ терпіння, болю, вдачі й духовної самотності, яка випала на долю майже всіх майстрів і митців України. Себто національний ідеал — це образ страждання, що є архетиповим для України. Це образ межі, переходу, образ українських дум, образ українського бароко, образ пекельної краси і тихих посулих у світлі блакитного туману лілей у творах Катерини Білокур. Все це оживає в моді, де вісь барокової екстатички та авангарду поєднуються й гостро визначається в модному універсумі Екстер.

Тиша далеких степових мандрів та інтонування далекого голосу думи утворюють поліфонію українського національного ідеалу в мистецтві, зокрема в моді, а ранні християнські монодії є субстанційним ядром цієї поліфонії. Олександра Екстер у своїх роботах несе концепт «темного», самотнього дзеркала, яке не відображує світла творчості, яке випромінюють очі майстрині. Радикальний монологізм як інтонування долі, натури наближує творчість Олександри Екстер до хтонізму Габріель Шанель.

Екстер грала на сцені, як актор великого театру, власне, — її театру, а ця велика, могутня гра не потребувала агонії, змагання, всіх тих перепитій, які існували в Шанель і які зробили з неї легенду французької моди. Інваріантним є образ причащення до абсолюту, мистецького ідеалу, який можна зазначити як ідеальне, ментальне тіло моди в національному просторі культури. Цей образ в Екстер уже не може бути андрогінним як образ єднання чоловічого й жіночого. Тут є один образ.

Можна стверджувати, що сцена дає лише архетип гри, який є самодостатнім. Цей архетип є національним ідеалом як можливість існування у двох світах — у світі ідеальному, далекому й у світі «тут» і «зараз». Принцип гри загострюється в театрі, піднімає над світом сцену як підмостя ідеалу, і на цьому ідеалізованому підмості формується і рай, і пекло, їхній симбіоз, модний «андрогін» пекельної та райської краси. Національний ідеал української моди резонує зі святістю, гідністю, величчю одвічної краси лю-

дини. Не маскулінізм, не андрогінність, а фемінність краси як українська натура визначилася в творчості Олександри Екстер.

ВИСНОВКИ

На основі здійсненого аналізу можна зробити висновки про те, що альтерглобалістські проекти моди проектується не людьми, окремими постатями, а тим ідеалом і тим образом, який ці постаті реалізують у своїй діяльності і в своїй долі. Це національний ідеал, який належить культурі Франції, України. Ми обрали тільки два образи, оскільки їх важливо побачити в просторі сцени ХХ століття і його тотального сценізму, де кожний грав свою роль. Слід зазначити, що ця роль є ідеальним, завданям світом форматом, який продукує й презентує національний ідеал.

Ідеал відсувається в далечину культури повсякдення й тотального оречовління культурного простору. Зараз існує багато лейблів, брендів, але всі вони схожі один на одного. Власне, тому так важко говорити про національний образ моди, оскільки він стає або ляльковим екзерсисом, або абстрактним регулятивом.

Втім, якщо ми виходимо на такі моделі, як національна мода та етнокультурний вимір моди, слід говорити про те, наскільки людина в просторі свого самоздійснення може реалізувати національний ідеал і досвід етнокультури, досвід буття, який формується в кожного по-різному. Якщо говорити про прогнозування моди як передбачення подальших кроків розвитку модного універсуму, то варо відійти від описів культурно-історичної феноменології модних інновацій. Будь-який циклізм зачарує, але існує великий цикл моди, який не вписується в життя культури. Циклізм моди характеризується антропними планетарними реаліями, які презентують одяг і людину як суб'єкта одягненого, що є суб'єктом певної космогонії культуротворчості.

Доцільно наголосити, що цей аспект ще мало визначений і, власне, проєкт моди в певних контекстах і концепціях моди — це та реальність, яка свідчить про ментальність як культурну ознаку національного ідеалу. Проєкт як єдність цілепокладання та цілездійснення, проєкт як те, що більшою мірою характеризує сценізм дії та події як видовище, стихію, захоплення. визначає наявність можливості існування модності як такої.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено порівняльний аналіз творчості Габріель Шанель та Олександри Екстер; досліджено сфери їхньої діяльності як два типи модного простору, де майстрині стають на-

ціональними лідерами й певним ідеалом моди ХХ століття.

Представлена публікація є першою спробою порівняльного аналізу творчих здобутків Габріель Шанель та Олександри Екстер щодо формування національного образу моди у французькому та українському мистецькому просторі, проте представлений в ній матеріал вимагає детальніших мистецтвознавчих доповнень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гідель, А. (2018). *Коко Шанель*. Фабула.
- Горбачов, Д. (Уклад.). (2006). *«Він та я були українці» Малевич та Україна*. СІМСтудія.
- Легенький, Ю. Г. (2022). *Українська національна мода ХХ століття: образ і міф* [Монографія]. Університет «Україна».
- Найден, О. С. (2016). Ектропійні та ентропійні явища в українській культурі. В *Міф. Фольклор. Форма. Образ* (с. 123–127). Видавець О. Філюк.
- Тканко, З., & Коровицький, О. (2000). *Моделювання костюма в Україні ХХ століття*. Брати Сиритинські і К.
- Шандренко, О. (2011). *Віртуальний простір моди* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.

REFERENCES

- Gidel, H. (2018). *Koko Chanel* [Coco Chanel]. Fabula [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (Comp.). (2006). *"Vin ta ya byly ukraintsi" Malevych ta Ukraina* ["He and I were Ukrainians" Malevich and Ukraine]. SIMstudiiia [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu. H. (2022). *Ukrainska natsionalna moda XX stolittia: obraz i mif* [Ukrainian National Fashion of the 20th Century: Image and Myth] [Monograph]. Universytet "Ukraina" [in Ukrainian].
- Naiden, O. S. (2016). Ektropiini ta entropiini yavyscha v ukrainkii kulturi [Ectropic and entropic phenomena in Ukrainian culture]. In *Mif. Folklor. Forma. Obraz* [Myth. Folklore. Form. Image] (pp. 123–127). Publisher O. Filiuk [in Ukrainian].
- Shandrenko, O. (2011). *Virtualnyi prostir mody* [The Virtual Space of Fashion] [Monograph]. KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].
- Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia* [Costume Modeling in Ukraine of the 20th Century]. Braty Syrytynski i K [in Ukrainian].

THE NATIONAL IMAGE OF FASHION AS AN IDEAL

Yurii Lehenkyi

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to determine hermeneutic approaches to the explication of the national image of fashion as a certain ideal of a fashion designer's personality. *Methods.* The scientific provisions of the article are reasoned at the level of a comparative approach and systematic analysis of fashion discourse, which makes it possible to characterise the features of French and Ukrainian fashion ideals as a certain imaginative act of the leading fashion designers of the time. *Results.* The article reveals the process of forming a national fashion image on the example of the life and work of two outstanding representatives of the art world — Gabrielle Chanel and Alexandra Ekster. Based on the analysis, the article demonstrates that Chanel's fashion image appeared as a kind of grotesque body, an image of an inversion of male and female since the androgyny of fashion becomes popular for many reasons. First, it is the time of the world war, and secondly, the male civilisation of the 20th century becomes an obvious fashion guide. It is indicated that the masculine line in women's fashion, which was founded by Chanel, became the national symbol of France, while other fashion designers were completely subject to feminism and eroticism. It is noted that unlike Chanel, which came into fashion as an amateur, Alexandra Ekster entered the world of fashion as an educated artist and had her own style, a dimension of being, which was formed, on the one hand, in the art space of Paris, and on the other hand, in the studios of Ukrainian ethnoculture. The article shows that an interesting stylism arises in Ekster's work, where Picasso's cubism and Cocteau's silhouette graphics border, where the axis of baroque ecstasy is combined with the avant-garde. The author of the article argues that the fashion project in certain contexts and concepts of fashion is the reality that testifies to the mentality as a cultural sign of the national ideal. *Scientific novelty.* For the first time in Ukrainian art studies, a comparative analysis of the work of Gabrielle Chanel and Alexandra Ekster is carried out; the spheres of their activity are studied as two types of fashion space, where craftswomen become national leaders and a certain fashion ideal of the 20th century.

Keywords: national fashion; image; ideal; model; couturier; feminism; masculinity; unisex

Інформація про автора

Юрій Легенький, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6567-4730, e-mail: y.legenkiy1949@i.ua

Information about the author

Yurii Lehenkyi, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6567-4730, e-mail: y.legenkiy1949@i.ua



ВТОРИННЕ ВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Наталія Литвиненко^{1*}, Марина Вороніна¹, Ольга Лавренюк¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — через упорядкування змістового смислу поняття «апсайклінг» та аналіз варіантів його прояву розкрити потенціал можливостей застосування цього екологічного напрямку в дизайні одягу. *Методологія дослідження*. У дослідженні використано методики візуально-аналітичного, системно-структурного та морфологічного аналізу, об'єктивне спостереження, метод порівняння. *Результати*. Описано основні традиційні техніки роботи з вторинним текстилем для створення нових полотен, фактур та орнаменталі сучасного одягу. Виявлено переваги напрямку апсайклінгу в творчому, практичному, організаційному та освітньому аспектах. Створюючи нове, доводиться використовувати вже виготовлене, те, що вже не функціонує чи вийшло з ужитку. Результат цього процесу приносить не тільки користь, а й стимулює натхнення. Дизайнер, працюючи в напрямі апсайклінгу, не просто обробляє матеріал та створює новий виріб — він перетворює вже наявний об'єкт, надаючи йому нового життя, нової функції, своєї глибокої філософії, присвятивши цьому набагато більше часу, зусиль, вмінь та власних ресурсів. На основі проведеного аналізу розроблено інтелект-карту, яка дозволяє упорядкувати смисловий зміст терміна «апсайклінг — вторинне використання матеріалів в дизайні одягу» через визначення всіх його суттєвих ознак. *Наукова новизна*: Стаття присвячена апсайклінгу як актуальному напрямку екодизайну, що є більш економічно ощадливим та технічно перспективним, ніж виготовлення нових речей. Проаналізовано колекції відомих світових та українських брендів, що застосовують метод переробки (вторинного використання) одягу та текстильних матеріалів. Визначено, що апсайклінг розвиває уяву, навчає фантазувати, творчо мислити, відчувати розмаїття світу. Апсайклінг об'єднує між собою різні напрями, техніки та прийоми в мистецтві костюма.

Ключові слова: апсайклінг; екодизайн; екологічна мода; одяг; вторинне використання текстильних матеріалів; клаптеве шиття

Для цитування

Литвиненко, Н., Вороніна, М., & Лавренюк, О. (2022). Вторинне використання матеріалів у дизайні одягу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 177-185. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269635>

ВСТУП

Нагальною проблемою сьогодення є збереження екологічної стабільності планети й зменшення обсягів класичних виробництв з переробки сировини та подальшого виготовлення матеріалів чи виробів. Одним із найперспективніших постає напрям екологічного дизайну — апсайклінг, яким для виробництва сучасних виробів fashion-індустрії передбачено оновлення одягу або вторинне використання його окремих вузлів, а також вживаних текстильних матеріалів. У рамках цієї стат-

ті поставлено завдання на основі упорядкування смислового змісту терміна «вторинного використання матеріалів в дизайні одягу» виявити сукупність продуктивних можливостей апсайклінгу.

Тренд на захист навколишнього середовища зростає з неймовірною швидкістю, апсайклінг та тривале використання речей набирають все більшої популярності.

Техніки переробки вживаного одягу задля виготовлення нового існують з давніх-давен в культурах майже всіх народів світу. До традиції зберігати в костюмі пам'ять пращурів, оточувати себе бере-

гами та знаковими деталями за часів економічних і політичних криз додавалися брак коштів та нових матеріалів, сьогодні ж причиною переробки одягу є куди серйозніші проблеми — забруднення навколишнього середовища, надлишок товарів, нерациональне використання речей та матеріалів. Наразі більшість всесвітньо відомих брендів також почали цікавитись та впроваджувати в сучасне виробництво одягу систему його всебічної переробки.

Враховуючи зазначені екологічні проблеми, можна говорити про формування та поширення еко-руху «розумного, свідомого» споживання, який включає, зокрема, вторинне використання — використання перероблених речей. Дизайнери та активісти еко-руху пропагують цей напрям за допомогою дуже дієвого прийому — розвитку творчої фантазії та досяжності культурного й естетичного задоволення.

Збільшення обсягу речей «second hand» з відчутним рівнем заощаджень та зростання популярності виробів «hand made» розкривають чималий потенціал для організації власного бізнесу та професійного навчання майбутніх дизайнерів одягу.

Спільними зусиллями дизайнерів та споживачів проекти в напрямі апсайклінгу можуть надати нового та упевненого імпульсу в бік екологізації індустрії моди.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Від формулювання загальних основ концепції екологізації виробництва та споживання на початку 1970-тих років проблеми екологічного характеру все більш гостро постають у XXI столітті. Одне з найперших місць щодо забруднення навколишнього середовища посідає саме fashion індустрія, оскільки з початком століття виробництво одягу збільшилось в 10 разів. Статистика негативно вражає — середньостатистичний споживач купує речей вже на 60% більше, ніж 20 років тому. Водночас 80% новопридбаних речей в той же рік потрапляють на смітник (З. Тканко & О. Тканко, 2019). Це стало причиною того факту, що модна індустрія за темпами та обсягами забруднення докільця фактично досягає показників нафтовидобувної промисловості.

Стурбованість людства екологічними проблемами стала прямою причиною формування еко-концепції в сфері моди та дизайну в цілому. В останні роки в індустрії моди відбувається еко-технологічна революція і надзвичайно популярним та вживаним стає термін «стала/стійка мода» («sustainable fashion»), або «еко-мода» («eco fashion») (Vets et al., 2017).

Останнім часом проблеми екологізації в дизайні одягу та особливості напрямку апсайклінгу активно

висвітлюються в роботах українських науковців, серед яких Т. Куратнік та А. Скубій (2018) — визначення апсайклінгу як сучасного напрямку екодизайну; Н. Чупріна (2013) — енергозберігаючі технології екодизайну у створенні сучасного одягу як продукту індустрії моди; Н. Чупріна та М. Сусук (2014) — апсайклінг та його визначення як напрямку екодизайну в сучасній індустрії моди, К. Пашкевич та Д. Петросян (Pashkevich & Petrosyan, 2021) — особливості дизайн-проекування колекцій одягу за принципом безвідходності.

Мета статті — через упорядкування змістового смислу поняття «апсайклінг» та аналіз варіантів його прояву розкрити потенціал можливостей застосування цього екологічного напрямку в дизайні одягу.

Методологія дослідження. У дослідженні використано методики візуально-аналітичного, системно-структурного та морфологічного аналізу, об'єктивне спостереження, метод порівняння.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

В індустрії модного одягу вирішення екологічних проблем проходить за декількома напрямами, що подані в таблиці 1.

Таблиця 1

Основні напрями екологізації в дизайні одягу

Напрями екологізації в дизайні одягу	Характеристика напрямку
«Reducing»	«зниження/зменшення», дбайливе ставлення та ошадливе використання природних ресурсів та людської праці
«Recycling»	«переробка» непотрібних / використаних речей або відходів, надання їм нової відмінної форми
«Upcycling» / «reusing»	«трансформація використаного або незатребуваного матеріалу» в продукт рівної або кращої якості / «вторинне використання» речей, зі створенням для них нового функціоналу, надання нового життя ("Upcycling Definition", 2020)

Джерело: (Прусак & Кордіяка, 2013)

Людство прагне універсальності та комфорту, а дизайнери — до концепції «розумної, усвідомленої моди». Бренди закликають один одного змінити

підхід до створення нових колекцій — відмовитися від прив'язки до одного сезону, зробити ставку на екологічність та тривале використання. Усе частіше в межах тижнів моди влаштовують окремі секції для показів екологічних колекцій.

Завдяки прогресивним поглядам дизайнерів, застосування вторинної сировини, як абсолютно незвичного для споживача матеріалу для виробництва одягу, вийшло на інший рівень, коли вироби, що не можна носити, будуть використовуватися як текстильна сировина — старий одяг перетворюватиметься на «нову моду».

Враховуючи значну кількість вінтажного одягу, сьогодні можна говорити про величезний ресурс текстильних матеріалів, які надають дизайнерам усього світу за допомогою апсайклінгу відчутного творчого імпульсу для створення абсолютно нової екологічної моди з тканин «сімейних підприємств» Європи, екологічно й етично якісних матеріалів. Все більшого значення для виробників одягу набуває отримання сертифікатів «Глобального стандарту органічного текстилю» (GOTS) і «Міжнародної асоціації натуральної текстильної промисловості» (IVN Best).

Італійський бренд Diesel у 2020 році презентував першу апсайклінг-колекцію — одяг для неї створювали з речей із попередніх власних колекцій (з колекцій 55DSL). На подіумі «виблискували»: куртки, в яких поєднувалися джинсова основа та худі, асиметричні футболки з двох різних матеріалів, джинсові рюкзаки, перешиті зі штанів тощо (Рис. 1а).

Аналізуючи останні пропозиції бренду Balenciaga, можна помітити чималий інтерес до комбінування вживаних речей, застосування екологічно чистих тканин, перероблених та інших сертифікованих екоматеріалів (Рис. 1б).

Приваблюють перспективні екологічні рішення всевітньо відомого бренду Alexander McQueen на основі традиційної техніки печворка, що представлено на Рис. 1с.

Мартін Марджела (Maison Margiela) створює унікальну upcycle-колекцію, поєднуючи в ексклюзивних виробках шкіряні рукавички, мішки з під кави, джинси, пакувальні пакети та папір (Рис. 1д).

Станом на 2020 рік близько 20 українських брендів одягу, взуття та аксесуарів є такими, що належать до категорій «eco-friendly» та «sustainable», а саме: Roussin, Raw Flaw, Ksenia Schnaider, Avoska, Ncyzip, Natasha Fishchenko, Hanftek, My Sleeping Gypsy, Khomenko, Slowme, Майстерня Закаблук, Remade, Her, Golub Upcycled Denim Project, Ochis, Act Green, Anna Sun, Azava, Root Bags, Suburb Europe, POSTUSHNA (Стріплінг, 2019).

Декілька прикладів творчих ідей українських дизайнерів представлено на Рис. 2. Український бренд Ksenia Schnaider збільшує ряди своїх шанувальників по всьому світу завдяки оригінальним інтерпретаціям вінтажного деніму (еко-шуба, демі-джинс тощо) та застосуванню печворку (Ksenia Schnaider) (Рис. 2а).

Яся Хоменко — один із найпопулярніших екодизайнерів України — з першої своєї колекції пропагує тему екологічної моди, піднімає питання важливості апсайклінгу, використовує в роботі виключно вінтажні тканини і відверто захоплюється світом секонд-хенду, нерідко називаючи його джерелом свого натхнення (Рис. 2б).

Одяг наймолодшого українського екобренду POSTUSHNA створено з перероблених речей, придбаних на секонд хендах. Втілення принципів апсайклінгу відбулося також у колаборації з компанією DHL Express Україна — спеціально створена капсула демонструє можливість актуалізувати проблему переробки уніформи великих компаній для громадськості, бізнесу та держави (Рис. 2с).



а



б



с



д

Рис. 1. Апсайклінг-рішення світових брендів одягу
Рис. 1а. Diesel. Джерело: ("Diesel створив капсулу", б.р.)
Рис. 1б. Balenciaga. Джерело: ("Навколо світу", 2021)
Рис. 1с. Alexander McQueen. Джерело: (Beljanski, 2020)
Рис. 1д. Maison Margiela. Джерело: (Somewho, 2015)



Рис. 2. Апсайклінг-пропозиції українських брендів одягу
Рис. 2а. Ksenia Schnaider. Джерело: ("5 фактів про колекції", 2017)
Рис. 2б. Khomenko. Джерело: ("Дизайнерка Яся Хоменко", 2021)
Рис. 2с. Postushna. Джерело: ("EcoLogica: результати програми", 2021)

Аналіз особливостей матеріалів і технологій, що найчастіше використовуються в апсайклінгу, а також необхідність підвищення ефективності прийомів формотворення, актуалізують потребу у глибокому вивченні та популяризації традицій народної творчості, збереженні етнокультурних цінностей, притаманних кожному регіону (Давиденко & Чоні, 2017).

Багатовікові традиції бережливого ставлення до предметів одягу та текстильних виробів, яке майже у всіх народів передавалось з покоління в покоління, сьогодні проявляються через відчутне розмаїття варіантів його вторинного використання у різні способи — від можливості перешивання на іншу фігуру до використання його у різноманітних клаптевих техніках.

Для виготовлення нового одягу логічно починати з утворення текстильного полотна звичними методами: ткацтвом — у системі перпендикулярних ниток/стрічок, що вирізані зі старих матеріалів та речей; плетінням гачком або спицями — нитка необхідної довжини утворюється поєднанням тонких смужок із вживаних матеріалів (зокрема, із трикотажних речей, панчіх, плівки тощо); плетінням — зі стрічок тканини/трикотажу утворюється коса або джгут, які скріплюються у нове фактурне полотно; найпростішим зшиванням окремих фрагментів/клаптиків. Товщина новоутвореного полотна також легко регулюється шляхом додавання певної кількості шарів.

На нашу думку, запорукою поширення апсайклінгу серед професійних та молодих дизайнерів, а також аматорів-початківців може стати узагальнення та впровадження основних традиційних технік і прийомів рукоділля, за допомогою яких утворюється необхідне полотно або окремі вузли одягу чи відбувається декорування необхідних фрагментів:

Patchwork (печворк, Англія) — клаптеве шиття за схемою, що утворює мотиви різноманітних

розмірів та складності; окремі мотиви потім поєднуються в орнаментальну сітку, а мономотиви можуть являти собою сюжетне зображення;

Quilting (квілтінг, США) — техніка поєднання клаптиків текстильного матеріалу з подальшим «сюжетним» вистьобуванням — так званий, об'ємний печворк із додаванням будь-якого наповнювача;

Chenille (синель, Франція) — поєднання декількох шарів різноманітних тканин, що укладаються у певному порядку або хаотично (зокрема, невеликих обрізків/клаптиків), вистьобування паралельними строчками довільної конфігурації та наступне розрізування верхнього шару тканини між строчками — утворюється рельєфна різнобарвна текстильна поверхня придатна для виробів різної сезонності;

Вого (боро, Японія) — техніка настрочування латок (зазвичай сірого або темно синього кольору) на зношений текстиль/одяг;

Sashiko (сашико, Японія) — техніка приєднання клаптиків тканин на старий текстиль/одяг та подальше вистьобування білими нитками з утворенням певного ритмічного малюнка/візерунка;

Yosegire (йосегірі, Японія) — «стандартизований» печворк — зшивання клаптиків тканини в «паркетному» порядку;

Kantha (кантха, Бангладеш та Індія) — різновид вишивки/вистьобування, в якому поєднується декілька шарів старих сарі або їх фрагментів;

Аплікація — настрочування текстильних клаптиків з метою приховування пошкоджень або прикрашання через утворення декоративного мотиву.

Всіма вищезазначеними декоративними техніками можуть бути утворені чи оновлені також окремі вузли/фрагменти одягу.

Компанії fashion індустрії зі світовим ім'ям (а це близько 150 великих брендів) влітку 2019 року підписали «Пакт про моду» (Fashion

Part G7). В його умовах зазначається, що протягом 30 наступних років вони повинні дотримуватись принципів сталої екологічної моди, які передбачають зменшення споживання, перехід на екологічно чисті технології виробництва та матеріали і соціальну відповідальність споживання (Босакевич, 2021).

Сучасний покупець діє саме за принципом «свідомого» споживання виробів: звертає увагу на якість того, що вдягає, та віддає перевагу речам із натуральних матеріалів; обирає речі, що слугуватимуть довше, або намагається подовжити термін використання улюблених зношених речей. Одяг, вироблений чи оновлений шляхом апсайклінгу, є модними, сучасними, екологічними, стильними і, дійсно, ексклюзивними, оскільки можна впевнено сказати, що двох однакових дизайнерських речей просто не існує.

З урахуванням розмаїття фінансових можливостей та потреб кожного споживача можна констатувати економічну ефективність апсайклінгу, бо переробка одягу здатна принести чималий прибуток, адже витрати на екологічні матеріали є оптимально мінімальними: окрім змоги позбавити персональний гардероб від старих, непотрібних чи малих за розміром речей, це відмінна можливість заощадити сімейний бюджет; нагода збагатити власний арсенал технік рукоділля; шанс проявити фантазію та створити нову унікальну річ.

Для поціновувачів оригінальних дизайнерських ідей існують журнали та сайти, а на базі технологій апсайклінгу молодь створює старт-апи для розвитку власного бізнесу. Такий вид діяльності дає можливість повністю проявити та реалізувати себе як особу, здатну творити прекрасне. Ідея апсайклінгу — це перспективне поєднання ідеї хенд-мейду, як бажання виділитися, та збереження екології корисним та вигідним для всіх способом.

У сучасних закладах fashion освіти чималий акцент в програмах професійної підготовки майбутніх дизайнерів одягу зроблено на аналізі різноманітних прийомів формоутворення, їх практичному опануванні на основі вторинного використання речей та матеріалів й дослідженні декоративно-прикладних ремесл. Часто творчі студентські роботи презентуються у формі апсайклінг образів, виконаних із залишків текстильного виробництва та виробництва одягу: обрізків, клаптиків, мірного шмаття, випадів після розкрою чи бракованих виробів (незалежно від розміру, форми та стилю).

Створення одягу популярним нині методом деконструкції дозволяє комбінувати нові та пе-

рероблені матеріали, стандартизувати дизайн та передбачає багаторазову трансформацію одягу. Водночас «збирання колірних блоків» вдосконалює навички роботи з патернами у різних видах текстильних комбінацій, що значною мірою урізноманітнює розроблений дизайн. Зокрема, цьому присвячено короткий (4 тижні) курс «Стабільний текстиль» («Sustainable Textiles»), що організовано в Лондонському коледжі моди ("London College of Fashion", n.d.).

У сучасному світі до основної захисної функції одягу додається більш високий рівень її споживання — екоконцепція «свідомого споживання». Дизайнер, працюючи в напрямі апсайклінгу, не просто обробляє матеріал та створює новий виріб — він перетворює вже наявний об'єкт, надаючи йому нового життя, нової функції, своєї глибокої філософії, присвятивши цьому набагато більше часу, зусиль, вмінь та власних ресурсів.

На основі проведеного аналізу нами була розроблена інтелект-карта, яка дозволяє упорядкувати смисловий зміст терміна «апсайклінг — вторинне використання матеріалів в дизайні одягу» через визначення всіх його суттєвих ознак (Рис. 3).

Засобом унаочнення структури смислового змісту засвоюваного терміна ми обрали інтелект-карту (Mind Map). Наш вибір зумовили ергономічні властивості інтелект-карт і наявність у вільному доступі широкого спектра програмних застосунків для їх побудови (Деордіца та ін., 2022).

Отже, з метою вирішення низки екологічних проблем та запровадження концепції свідомого споживання результатом вторинного використання матеріалів в дизайні одягу слід розглядати процес створення нового одягу чи оновлення наявного з новітнього полотна або окремих вузлів, виготовлених у будь-якій техніці клаптевого шиття.

ВИСНОВКИ

Під впливом відчутних кліматичних змін і загострення сучасних проблем надлишкового виробництва та споживання можна констатувати посилення в суспільстві запиту на «свідому, екологічну моду», створення якої, зокрема, відбувається за допомогою напряму екодизайну — апсайклінгу. Останніми роками вказаний тред набуває все більшої популярності серед світових та українських брендів одягу. Окрім визнаних перспектив застосування в сфері екологізації дизайну одягу через вторинне використання текстильних матеріалів чи створення нового одягу із кількох старих речей, апсайклінг містить відчутний потенціал

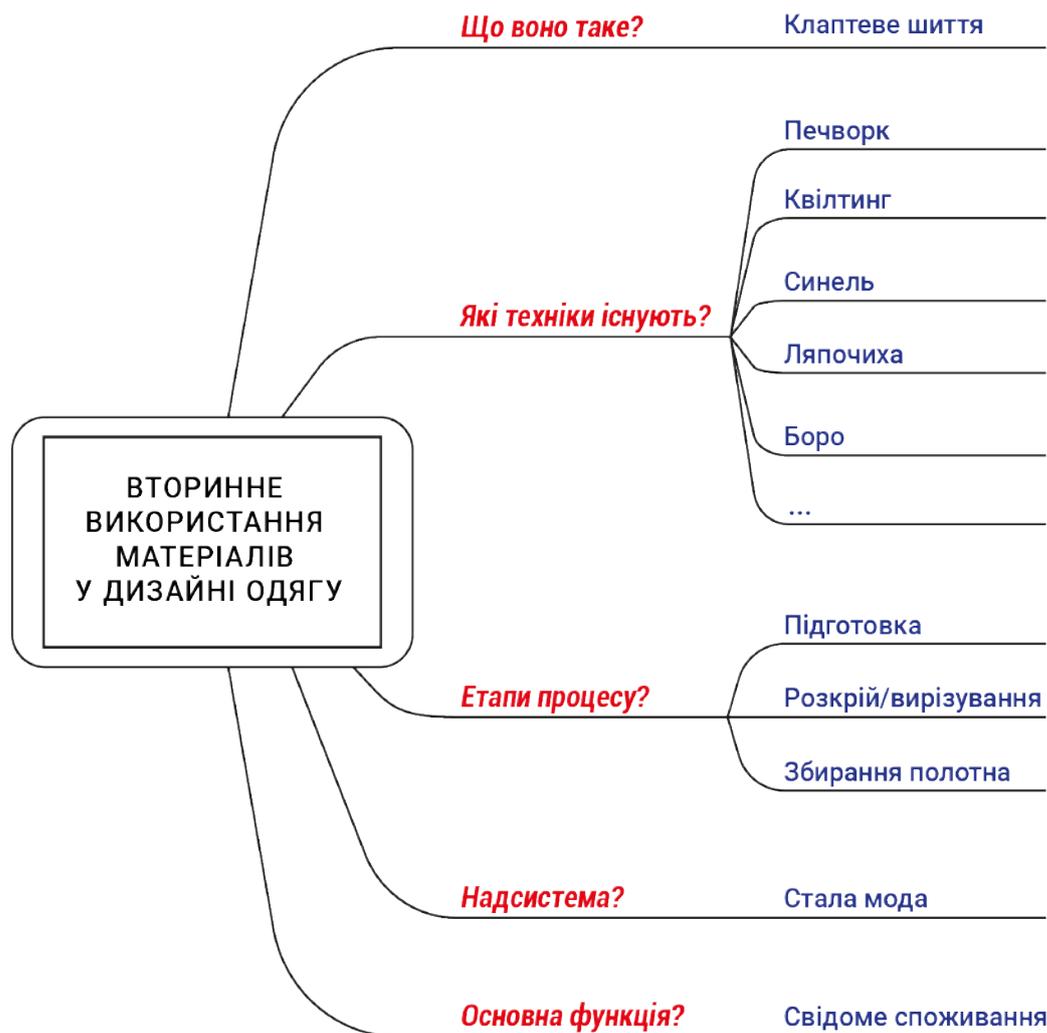


Рис. 3. Упорядкування смислового змісту терміну «апсайклінг». Розроблено авторами.

для: пошуку оригінальних творчих ідей із метою задоволення споживчих потреб, практичного урізноманітнення прийомів проектного методу деконструкції (трансформування, демонтаж, руйнування форми), затребуваності традиційних технік рукоділля для створення різноманітних фактур та орнаменталізації одягу, реалізації стартапів в малому бізнесі, багаторівневого професійного навчання майбутніх дизайнерів одягу.

Наукова новизна: Стаття присвячена аналізу апсайклінгу як актуального напрямку екодизайну, що є більш економічно ощадливим та технічно перспективним, ніж виготовлення нових речей. Проаналізовано колекції відомих світових та українських брендів, що застосовують метод переробки (вторинного використання) одягу та текстильних матеріалів. Визначено, що апсайклінг розвиває уяву, навчає фантазувати, творчо мислити, відчувати розмаїття світу. Апсайклінг об'єднує між собою різні напрями, техніки та прийоми в мистецтві костюма.

Перспективи дослідження полягають у креативному та ефективному способі передачі уважного, свідомого та відповідального ставлення до речей і природи та втілення ідеї про те, що все має ресурсний потенціал; у наданні місця індивідуальності — на протигагу мас-маркету та розвитку еко-креативної індустрії в Україні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Босакевич, М. (2021, 27 серпня). *Мода на сталість. Як одна з найбільш «марнотратних» індустрій стає раціональною* (Ч. 1). Mind. <https://mind.ua/publications/20230390-moda-na-stalist-chastina-i>
- Давиденко, І., & Чоні, П. В. (2017). Дослідження принципів використання вторинних текстильних матеріалів в проектуванні сучасного костюма. *Технології та дизайн*, 2. http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_2_3
- Геордіца, Т., Вороніна, М., Спіфанова, О., & Толмачов, В. (2022). Мисленнева тактика засвоювання термінів

- фахової мови. *Фізико-математична освіта*, 34(2), 25–32. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2022-034-2-004>
- Дизайнерка Яся Хоменко випустила лінійку світшотів для премії Future Generation Art Prize. (2021, 2 грудня). *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/dizayner-yasya-homenko-vypustila-lineyku-svitshotov-dlya-future-generation-art-prize.html>
- Куратник, Т., & Скубій, А. (2018, 11–12 квітня). Визначення апсайклінгу як сучасного напрямку екодизайну. В *Дизайн-освіта: проблеми та перспективи*, Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції (с. 123–132). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/10999>
- Навколо світу: колекція Balenciaga Pre-Fall 2021. (2021, 19 квітня). *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/balenciaga-pre-fall-2021.html>
- Прусак, В. Ф., & Кордіяка, І. Я. (2013). Екологічний дизайн у вирішенні соціальної проблеми «відходів життєдіяльності людини». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 46–47.
- 5 фактів про колекції Ksenia Schnaider весна-літо 2018. (2017, 13 листопада). *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/5-faktov-o-kollekcii-ksenia-schnaider-vesna-let-2018.html>
- Стріплінг, Ю. (2019, 26 грудня). *Свідоме споживання в ЄС: вечірки з обміну речами та «блошині» фестивалі*. Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2844737-svidome-spozivanna-v-es-vecirki-z-obminu-recami-ta-blosini-festivali.html>
- Тканко, З., & Тканко, О. (2019). Екологічний дизайн в індустрії моди початку ХХІ століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 39, 161–169. <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201939/visnyk-lnam-no-39-2019-zenoviiatkanko-olha-tkanko-161-169.pdf>
- Чупріна, Н. В. (2013). Енергозберігаючі технології екодизайну у створенні сучасного одягу як продукту індустрії моди. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*, 6(74), 245–253.
- Чупріна, Н. В., & Сусук, М. Б. (2014). Апсайклінг та його визначення як напрямку екодизайну в сучасній індустрії моди. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, 38–41.
- Що таке «свідома мода» і як вона пов'язана з екологією. (2018, 4 вересня). *Na chasi*. <https://nachasi.com/2018/09/04/shho-take-svidoma-moda/>
- Beljanski, T. (2020). *Alexander McQueen Creators – patchwork creation tutorial on Youtube*. L'Officiel Arabia. <https://www.lofficielarabia.com/fashion/alexander-mcqueen-creators-patchwork-creation-tutorial-on-youtube>
- Diesel створив капсулу зі старих речей, які зберігалися на складі*. (б.р.). *Blur*. Взято 10 червня 2022 року з <http://blur-fashion.com/dieselupcyclingfor>
- EcoLogica: результати програми підтримки молодих українських sustainable брендів*. (2021, 21 жовтня). *Lviv Fashion Week*. <https://lvivfashionweek.com/news/2021/ecologica-rezultaty-programy-pidtrymky-molodyh-ukrayinskyh-sustainable-brendiv>
- London College of Fashion. Sustainable Textiles Online Short Course*. (n.d.). University of the Arts London. Retrieved June 10, 2022, from <https://www.arts.ac.uk/subjects/fashion-design/short-courses/sustainability/sustainable-textiles-online-short-course-1cf>
- Pashkevich, K. L., & Petrosyan, D. G. (2021). The features of design-projecting of clothing collections on the principle of zero waste. *Stredoevropský věstník Pro vědu a výzkum*, 6. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1259685.pdf>
- Somewho, Y. (2015, 8 марта). *Деконструктор моды Мартин Марджела*. *Style Insider*. <https://styleinsider.com.ua/2015/03/dekonstruktor-mody-martin-mardzhela/>
- Upcycling Definition*. (2020, January 21). *Youmatter*. <https://youmatter.world/en/definition/upcycling/>
- Vets, T., Navolska, L., & Pashkevich, K. (2017). Analysis of sustainability and environmental friendliness concepts in the modern fashion industry. *Theory and Practice of Design*, 11. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.11.11858>

REFERENCES

- Beljanski, T. (2020). *Alexander McQueen Creators – patchwork creation tutorial on Youtube*. L'Officiel Arabia. <https://www.lofficielarabia.com/fashion/alexander-mcqueen-creators-patchwork-creation-tutorial-on-youtube> [in English].
- Bosakevych, M. (2021, August 27). *Moda na stalist. Yak odna z naibilsh "marnotratnykh" industrii staie ratsionalnoiu* [Fashion for Sustainability. How One of the Most "Wasteful" Industries Becomes Rational] (Pt. 1). *Mind*. <https://mind.ua/publications/20230390-moda-na-stalist-chastina-i> [in Ukrainian].
- Chuprina, N. V. (2013). *Enerhozberihaiuchi tekhnolohii ekodyzainu u stvorenni suchasnoho odiahu yak produktu industrii mody* [Energy-Saving Technologies of Eco-Design in the Creation of Modern Clothes as a Product of the Fashion Industry]. *Bulletin of the Kyiv National University of Technology and Design*, 6(74), 245–253 [in Ukrainian].
- Chuprina, N. V., & Susuk, M. B. (2014). *Apsaiklinh ta yoho vyznachennia yak napriamu ekodyzainu v suchasniy industrii mody* [Upcycling and Its Definition as

- a Direction of Eco-Design in the Modern Fashion Industry]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 38–41 [in Ukrainian].
- Davydenko, I., & Choni, P. V. (2017). Doslidzhennia pryntsyv vykorystannia vtorynnykh tekstylnykh materialiv v proektuvanni suchasnoho kostiuma [The research of the principles of using recycled textile material in the design of modern costume]. *Tekhnolohii ta dyzain*, 2(23). http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_2_3 [in Ukrainian].
- Dieorditsa, T., Voronina, M., Yepifanova, O., & Tolmachov, V. (2022). Myslennieva taktyka zasvoiuвання terminiv fakhovoi movy [Thinking Tactic of Professional Language Terminology Acquisition]. *Physical and Mathematical Education*, 34(2), 25–32. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2022-034-2-004> [in Ukrainian].
- Diesel stvoriv kapsulu zi starykh rechei, yaki zberihalysia na skladi* [Diesel Created a Capsule from Old Things Stored in a Warehouse]. (n.d.). Blur. Retrieved June 10, 2022, from <http://blur-fashion.com/dieselupcyclingfor> [in Ukrainian].
- Dyzainerka Yasia Khomenko vypustyla liniiku svitshotiv dlia premii Future Generation Art Prize [Designer Yasya Khomenko released a line of sweatshirts for the Future Generation Art Prize]. (2021, December 2). *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/dizayner-yasya-homenko-vypustila-lineyku-svitshotov-dlya-future-generation-art-prize.html> [in Ukrainian].
- EcoLogica: rezultaty prohramy pidtrymky molodykh ukraïnskykh sustainable brendiv* [EcoLogica: Results of promotion project for young sustainable brands]. (2021, October 21). Lviv Fashion Week. <https://lvivfashionweek.com/news/2021/ecologica-rezultaty-programy-pidtrymky-molodyh-ukrayinskykh-sustainable-brendiv> [in Ukrainian].
- Kuratnik, T., & Skubii, A. (2018, April 11–12). Vyznachennia apsaiklinhu yak suchasnoho napriamu ekodyzainu [Definition of upcycling as a modern direction of eco-design]. In *Dyzain-osvita: problemy ta perspektyvy* [Design Education: Problems and Prospects], Proceedings of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference (pp. 123–132). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/10999> [in Ukrainian].
- London College of Fashion. Sustainable Textiles Online Short Course*. (n.d.). University of the Arts London. Retrieved June 10, 2022, from <https://www.arts.ac.uk/subjects/fashion-design/short-courses/sustainability/sustainable-textiles-online-short-course-lcf> [in English].
- Navkolo svitu: kolektsiia Balenciaga Pre-Fall 2021 [Around the World: Balenciaga Pre-Fall 2021 Collection]. (2021, April 19). *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/balenciaga-pre-fall-2021.html> [in Ukrainian].
- Pashkevich, K. L., & Petrosyan, D. G. (2021). The features of design-projecting of clothing collections on the principle of zero waste. *Středoevropský věstník Pro vědu a výzkum*, 6. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1259685.pdf> [in English].
- 5 faktiv pro kolektsii Ksenia Schnaider vesna-lito 2018 [5 Facts About Ksenia Schnaider Spring-Summer 2018 Collections]. (2017, November 13). *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/5-faktov-o-kollekcii-ksenia-schnaider-vesna-let-2018.html> [in Ukrainian].
- Prusak, V. F., & Kordiiaka, I. Ya. (2013). Ekolohichni dyzain u vyrishenni sotsialnoi problemy "vidkhodiv zhyttiediialnosti liudyny" [The ecological design in solving social problem "waste left due to human activity"]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 46–47 [in Ukrainian].
- Shcho take "svidoma moda" i yak vona poviazana z ekolohiieiu* [What is "Conscious Fashion" and How is it Related to Ecology]. (2018, September 4). Na chasi. <https://nachasi.com/2018/09/04/shho-take-svidoma-moda/> [in Ukrainian].
- Somewho, Y. (2015, March 8). *Dekonstruktor mody Martin Mardzhela* [Fashion Deconstructor Martin Margiela]. Style Insider <https://styleinsider.com.ua/2015/03/dekonstruktor-mody-martin-mardzhela/> [in Russian].
- Striplinh, Yu. (2019, December 26). *Svidome spozhyvannia v YeS: vechirky z obminu rechamy ta "blosyni" festyvali* [Conscious Consumption in the EU: Swap Parties and Flea Festivals]. Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2844737-svidome-spozivanna-v-es-vecirki-z-obminu-recamita-blosini-festivali.html> [in Ukrainian].
- Tkanko, Z., & Tkanko, O. (2019). Ekolohichni dyzain v industrii mody pochatku XXI stolittia [Ecological design in fashion industry at the early XXI century]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 39, 161–169. <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201939/visnyk-lnam-no-39-2019-zenoviiatkanko-olha-tkanko-161-169.pdf> [in Ukrainian].
- Upcycling Definition*. (2020, January 21). Youmatter. <https://youmatter.world/en/definition/upcycling/> [in English].
- Vets, T., Navolska, L., & Pashkevich, K. (2017). Analysis of sustainability and environmental friendliness concepts in the modern fashion industry. *Theory and Practice of Design*, 11. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.11.11858> [in English].

REUSING OF MATERIALS IN CLOTHING DESIGN

Nataliya Lytvynenko^{1*}, Maryna Voronina¹, Olha Lavreniuk¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to reveal the possibilities' potential of applying this ecological trend in clothing design through the arrangement of the concept's meaning of "upcycling" and the analysis of its manifestation options. *Research methodology.* The research used methods of visual-analytical, system-structural and morphological analysis, objective observation, and the method of comparison. *Result.* The main traditional techniques of working with secondary textiles for creating new canvases, textures and ornamentation of modern clothes are described. The advantages of the upcycling direction in creative, practical, organisational and educational aspects have been revealed. When creating something new, it is necessary to use what has already been created, what no longer functions or has fallen out of use; the result of this process is not only beneficial, but also inspiring. A designer, working in the direction of upcycling, does not just process material and create a new product — he transforms an already existing object, giving it a new life, a new function, his deep philosophy, devoting much more time, effort, skills and own resources to it. On the basis of the conducted analysis, an intelligence map has been developed, which allows to organise the semantic content of the term "upcycling — secondary use of materials in clothing design" through the definition of all its essential features. *Scientific novelty.* The article is devoted to the analysis of upcycling as a relevant direction of eco-design, which is more economical and technically promising than the manufacture of new things. Collections of well-known global and Ukrainian brands that use the method of reusing (secondary use) of clothing and textile materials were analysed. It has been determined that upcycling develops imagination, teaches to fantasise, think creatively, and experience the diversity of the world. Upcycling combines different directions, techniques and methods in clothing art.

Keywords: upcycling; eco-design; ecological fashion; clothing; reuse of textile materials; patchwork

Інформація про авторів

Наталія Литвиненко, кандидат технічних наук, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-4206-5446, e-mail: litvinenko79@knukim.edu.ua

Марина Вороніна, кандидат педагогічних наук, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-3838-7194, e-mail: m_voronina@i.ua

Ольга Лавренюк, кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID ID: 0000-0003-0862-796X, e-mail: lavrenyukolga@ukr.net

Information about the authors

Nataliya Lytvynenko*, PhD in Technical Sciences, Senior Researcher, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4206-5446, e-mail: litvinenko79@knukim.edu.ua

Maryna Voronina, PhD in Education, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3838-7194, e-mail: m_voronina@i.ua

Olha Lavreniuk, PhD in Art Studies, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-0862-796X, e-mail: lavrenyukolga@ukr.net

*Corresponding author



ІНФОГРАФІКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ДИЗАЙНУ ХУДОЖНЬОЇ КНИГИ: ВІЗУАЛЬНО-СЕМАНТИЧНА РОЛЬ, ОСОБЛИВОСТІ ВЕРСТКИ

Вікторія Олійник

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Метою статті є аналіз художніх книжкових видань на предмет наявності інфографіки в їхньому оформленні, що дає змогу зробити висновки про доцільність та обґрунтованість такої дизайн-концепції. *Методологія дослідження* представлена синтезом джерелознавчого, порівняльного, аналітичного та класифікаційного методів, котрі застосовані, відповідно, для аналізу зразків книжкової продукції українських видавництв з елементами інфографіки, а також систематизації показових візуально-семантичних рис та типологізації різновидів інфографіки, що стали частиною книжкового макету. *Результати.* Роль інфографіки у художній книзі багатогранна і значуща і, як було доведено, включає цілий комплекс доступних функцій: поруч з природною інформаційною – також ілюстративну, декоративну, наративну, навчальну тощо. Популяризація використання інфографіки у розробках сучасних книжкових видань пов'язана із посиленням візуально-комунікативних та цифрових тенденцій у мистецтві. Серед визначених специфічних рис — ілюстративний характер інфографіки у книзі, що часто передбачає сюжетність та високу деталізацію; крім того — візуальна прив'язка до образів головних героїв літературного твору, що дозволяє гармонійно «вписати» інфографічні елементи до загального книжкового ансамблю; у деяких випадках також зауважуємо подібність до коміксу, на що вказують текстові блоки-бульки, які інколи зустрічаються в оформленні книжкової інфографіки. Тобто з'ясовано, що у просторі книги традиційна інфографіка набуває нової художньої семантики, результатом чого стала поява її нестандартних форм (модифікованої, інтерактивної та декоративно-функціональної). При цьому верстка макету белетристичних видань з інфографічними елементами також має певні особливості, котрі зазвичай виражаються композиційною відокремленістю та акцентованістю інфографіки. *Наукова новизна* дослідження демонструється обґрунтованими тезами щодо актуальності використання інфографіки як сучасного прийому дизайн-проектування художніх книжкових видань. Крім того, у статті запропонована типологізація книжкової інфографіки з урахуванням її художньо-образної специфіки та визначені відповідні макетні особливості. *Ключові слова:* інфографіка; дизайн книги; верстка; інформаційний дизайн; книжкова графіка; макет; ілюстрація; інтерактив

Для цитування

Олійник, В. (2022). Інфографіка як елемент дизайну художньої книги: візуально-семантична роль, особливості верстки. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 186-192. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269638>

ВСТУП

Інфографіка — закономірна ознака макету навчально-довідкової літератури — сьогодні набула широкого розповсюдження як елемент дизайну художніх видань. З'ясування природи цього явища є важливим для розуміння потреб сучасного читача з точки зору сприйняття друкованої інфор-

мації та впровадження відповідних ефективних дизайн-приймів. Не менш значуща у контексті даного дослідження також перспектива окреслення супутніх візуально-семантичних зв'язків у композиції книжкової верстки, що реалізують низку завдань (комунікативні, інформаційні, роз'яснювальні, естетичні тощо). Це особливо актуально зараз, коли соціум чутливо реагує саме на візуал

у порівнянні з вербальним контентом, позбавляючи уваги великі текстові блоки на користь ілюстрації та інфографіки.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Вивченню інфографіки як окремого різновиду продукції графічного дизайну присвячено багато наукових робіт. Проте, варто констатувати доволі різні підходи дослідження цієї теми в Україні та за кордоном: вітчизняні вчені переважно зосереджуються на зовнішніх проявах інформаційної графіки як допоміжного функціонального мистецтва на противагу закордонним колегам, котрі ґрунтовно розбирають природу сприйняття/формування інфографіки в якості повноцінного дизайн-проекту. Зокрема, у ході розробки даного дослідження були використані такі наукові джерела: ґрунтовна навчальна монографія іспанського педагога і графічного дизайнера А. Каїро (2017) «Функціональне мистецтво: вступ до інфографіки та візуалізації», публікації Т. Божко (2022), Г. Волинець (2013), Р. Черемського, Ю. Бокаревої та Ж. Дейнеко (2016), І. Шахіної, А. Шатківської, Н. Буркіної тощо.

Так, Р. Черемський, Ж. Дейнеко та Ю. Бокарева (2016) у своїх тезах доповіді на Першій Міжнародній науково-технічній конференції у Харкові, присвяченій поліграфічним, мультимедійним та WEB-технологіям, пропонують пояснення сучасної популярності кодування інформації звичкою «сприймати світ через коротке, яскраве посилення, втілене у вигляді відеокліпу, інфографіки», наголошуючи на появі нового типу свідомості — «кліпової» (с. 129). На думку цих авторів, на якість сприйняття інформації впливає здатність забезпечувати останньою естетичне задоволення при спогляданні.

Дослідниці А. Шатківська та Н. Буркіна (2019) порівнюють інфографіку з ілюстрацією, підкреслюючи розвиток інфографіки у бік декоративності. А. Литвинюк (2016) розглядає у власній публікації значення інфографіки для науково-популярного дискурсу на американському прикладі. Про переваги інфографіки та технологію її створення пишуть І. Шахіна та О. Ільїна (2015): «графічне відображення інформації — зручний спосіб сконцентрувати увагу читача на основному, тим більше, що 80% знань дає саме візуальна комунікація з середовищем (с. 59). А дослідниця Т. Божко (2022) у своїй роботі звертає увагу на помилки розробників інфографіки, що нерідко призводять до неефективного результату чи навіть спотворення даних.

У вищезгаданій праці А. Каїро (2017) зібрані практичні поради відомих фахівців світового рівня щодо процесу візуалізації інформації різних тематик та ступенів складності, подані цікаві приклади, наведені описи конкретних проєктів та дизайн-ідей. Окрім іншого, автор наголосив на одній з розповсюджених проблем сучасної інфографіки: «коли надто багато простору й засобів витрачено на ефектність, сама інфографіка у підсумку виходить не дуже глибокою» (с. 77). Тобто А. Каїро (2017) наполягає на максимальній змістовності подібних проєктів, обґрунтовуючи власну думку, у першу чергу, візуально-психологічними особливостями сприйняття.

Найбільш корисним для даної статті виявився один з параграфів видання, де презентована проєктна концепція дизайнерки Стефані Позавек, яка експериментує з візуалізацією літературних творів. Такий підхід дозволяє з єдиного погляду оцінити лексичну ритміку навіть великих обсягів тексту, представлених у вигляді оригінальних артів за допомогою кольорографічних символів-кодів.

Крім того, у ході даного дослідження було взято до уваги низку наукових джерел, що висвітлюють дизайн-прийоми проєктування книжкової продукції (роботи Б. Валуєнка, С. Гавенка, В. Сави, М. Єфімової, О. Мельник та інших). Але специфіка використання інфографіки у художній книзі на сьогодні ще не розкрита.

Мета дослідження передбачає аналіз художніх книжкових видань на предмет наявності інфографіки в їхньому оформленні, що дасть змогу зробити висновки про доцільність та обґрунтованість такої дизайн-концепції.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Як відомо, інфографікою називають «будь-яке поєднання тексту та графіки, створене з наміром наочно викласти ту чи іншу історію, донести той чи інший факт» (Волинець, 2013, с. 67), передбачаючи цілу низку принципів та методів проєктної побудови, а також доволі розгалужену класифікацію. Інфографічні прийоми вирішують проблему доступності і компактності великих обсягів даних, що є винятково важливим для багатьох сфер діяльності: освітньої, наукової, ЗМІ, фінансової, статистичної тощо. При цьому, у ході розробки інфографічних систем, важливо знайти оптимальний баланс між естетикою дизайну і функціональністю.

Дослідники підкреслюють, що «візуальна комунікація орієнтується на сучасне покоління, для якого, значною мірою, характерна неспроможність сприймати класичні кінофільми, музику, літерату-

ру — усе, що потребує зосередженості та вміння аналізувати й робити висновки» (Черемський та ін., 2016, с. 129). Саме тому останнім часом спостерігаємо підвищення популяризації інфографіки, яка забезпечує ключові позиції сучасного візуального середовища, з'являючись інколи навіть у нетрадиційних інтерпретаціях.

Розглядаючи інфографіку у книжковому дизайні, слід уточнити, що мова йтиме не про навігаційну систему книги, яка буває досить художньо виконаною, але є тут обов'язковою, а беруться до уваги саме інфографічні елементи, закомпоновані до макету видання як його додаткові складники. Адже наявність таких необхідних компонентів книжкового апарату, як зміст, нумерація сторінок, рубрикація тощо, не підлягає сумніву і є стандартною вимогою, а от використання інфографіки в якості прийому оформлення художніх книжкових видань виглядає оригінальним і влучним дизайнерським рішенням. Такий візуальний матеріал виконує, крім інших, ілюстративну функцію, що дозволяє забезпечити реалізацію відразу декількох завдань.

У художніх книжкових виданнях інфографіка сприймається яскравою і неочікуваною, розважає і звертає на себе увагу читача, запрошуючи до розглядання, вивчення деталей. Користуючись таким прийомом, дизайнери відходять від традиційної макетної організації белетристики, наближаючи художню книгу до навчальної, підвищуючи її наративні якості.

Особливо популярною стає інфографіка у просторі дитячої книги, оскільки цільова аудиторія останньої потребує лаконічно-доступного викладення матеріалу, який, у той же час, має бути естетично привабливим візуально, щоб заохотити юних читачів до пізнання. Тому, оцінюючи художні якості книжкової інфографіки, справедливим буде зауважити її деякі особливості, відмінні від загальних параметрів зображень такого типу. Серед визначених рис — ілюстративний характер інфографіки у книзі, що часто передбачає сюжетність та високу деталізацію; крім того — візуальна прив'язка до образів головних героїв літературного твору, що дозволяє гармонійно «вписати» інфографічні елементи до загального книжкового ансамблю; також зауважуємо подібність до коміксу, на що вказують текстові блоки-бульки, які інколи зустрічаються в оформленні книжкової інфографіки. Хоча, як справедливо зазначає Т. Божко (2022), між ілюстрацією та інфографікою є суттєва композиційна різниця: наприклад, в одному інфографічному блоці, на відміну від класичної книжкової ілюстрації, допустима наявність кількох оптичних центрів — комунікативних елементів з однаковою «візуальною масою».

Разом з тим, художніми особливостями книжкової інфографіки є використання 3D-зображень, повноколірність та оригінальність. Однак, основні класичні характеристики інфографіки, розміщеної у книзі, — лаконічність, інформативність, ємність, структурованість — залишаються традиційними для цього виду візуальних проєктів.

Широка варіативність інфографіки, представлена, окрім найрозповсюдженіших таблиць і схем, діаграмами, інформативними колажами, «сценаріями», картами тощо, дає дизайнеру книги можливість вибору саме тієї форми подачі інформації, яка буде оптимальною у кожному конкретному випадку. Дослідниця Т. Божко (2022) у своїй публікації так описує можливі інтерпретації інфографічної зображувальної частини, попередньо відмежувавши її від вербальної (літерно-числової): «зображувальна система кодування може бути представлена фотозображеннями, реалістичним живописом або графікою, декоративними, стилізованими або формалізованими зображеннями, кожне з яких диференціюється за засобами створення, що призводять до графічно-стилістичних відмінностей кожного з зображень» (с. 200).

Всі названі різновиди інфографіки цілком природно «прижилися» і на сторінках художніх видань. Так, у дитячій книжці Н. Гузеєвої «Вася Кукушкін і годинник» (Київ, «Веселка», 1986 р.), оформленій художницею Н. Чернишовою, наявні тематичні схеми, що у картинках розповідають юним читачам про поняття «біологічного годинника» (Гузеєва, 1986). У романі В. Шевчука «Тіні зникомі» (Київ, «Темпора», 2002 р.) також знаходимо інфографіку-схему у виконанні Є. Ковалю у вигляді родинного дерева Темницьких, про яких йдеться у творі (Шевчук, 2002). А жанр книги М. Тріус та Х. Касалс «Я і світ» (Київ, «Каламар», 2021 р.) визначений розробниками як «історія в інфографіці», що зазначено на палітурці і доведено різними видами інфографіки (діаграмами, схемами, сценаріями тощо), якими рясніє книжковий блок (Рис. 1).

Досить активно останнім часом експериментує з інфографікою на сторінках своїх книг львівське «Видавництво Старого Лева». До прикладу — видання Р. Романишин та А. Лесіва «Голосно, тихо, пошепки» (2017 р.), задумане як пізнавальний твір для дітей, що в яскравих схемах та шкалах розповідає про види звуків, їхню силу, знайомить з професіями, пов'язаними з акустикою, тощо (Рис. 2). Або книги серії «Абетка-енциклопедія», ідея якої полягає у персональній презентації у кожному томі видатних українських письменників через візуалізовані ключові слова, організовані в алфавітному порядку.



Рис. 1. Розворот з інфографікою «Домашні тварини». Джерело: (Тріус, 2021)



Рис. 2. Розворот з інфографікою.

Джерело: Р. Романишин та А. Лесів «Голосно, тихо, пошепки» (Романишин & Лесів, 2017)

Візуальний контент видань даної серії складно назвати інфографікою в її класичному розумінні, але це вже й не ілюстрації в чистому вигляді, оскільки зображення мають набагато глибшу семантику і додаткові функції. Взагалі

варто припустити, що будь-яка «Абетка» може претендувати на кваліфікування як інфографічне видання, оскільки її графічне оформлення є відмінним від класичного книжкового і, натомість, має багато споріднених з інфографікою

ознак. Серед таких — візуальна функціональність, що полягає у навчально-наочному та інформативному значеннях зображення, а також лаконічна змістовність та логічність побудови.

У процесі аналізу джерельної бази дослідження вдалося з'ясувати, що іноді присутність інфографіки у книжковому макеті пов'язана з різноманітними інтерактивами, запланованими авторами-дизайнерами для читацької аудиторії. Їхньою метою може бути досить широкий варіативний діапазон: від пошуково-ігрової діяльності читача, пов'язаної з сюжетом твору (сценарні та картографічні схеми, заповнення тематичних таблиць, проходження лабіринтів тощо), до активного знайомства з персонажами чи додатковою довідковою інформацією у вигляді розгадування ребусів/кросвордів, виконання інших завдань.

Відтак, на основі існуючої класифікації інфографіки (Каїро, 2017) варто систематизувати досліджений матеріал, адаптований до дизайн-проектів книжкових видань. Тобто інфографічні прояви у дизайні української художньої книги носять не випадково-хаотичний характер, а — навпаки — досить прогнозований і конкретний. Серед таких можна виділити, як мінімум, три типи книжкової інфографіки:

1) модифікована (максимально адаптована під ілюстративний формат і частково позбавлена прямих інфографічних ознак);

2) інтерактивна (переважно ігрового значення — спрямована на активізацію та зацікавлення читача);

3) декоративно-функціональна (найбільш близька до класичної інфографіки).

Так, до першого типу віднесемо графіку «Абетки» і подібну, до другого — різні ілюстративно-дослідницькі експерименти, до третього — інфографіку видань пізнавального характеру, що мотивує до вивчення.

Поширенню інфографічних елементів у просторі традиційної книги сприяють, окрім усього, тенденції діджиталізації мистецтва, що поступово формує новий стиль книжкового дизайну з декоруванням під веб-формат. Це проявляється у дрібних графічних деталях — імітаціях кнопок, вкладок інтерфейсу, діалогових вікон, чатів різних месенджерів, стрічок соцмереж тощо, які виконують тут суто декоративну функцію, на відміну від свого прямого призначення в UI/UX-дизайні. Адже таке оформлення гармонійно поєднується з наборами іконок/пиктограм, схемами і таблицями класичної інфографіки. Зазначені дизайн-прийоми є доцільними для розробки макетів видань літературних тво-

рів на загальну сучасну тематику чи специфічно-професійну.

Оскільки на образно-емоційне сприйняття інформації впливають не тільки зображувальні компоненти й змістове наповнення, а й характер накреслення шрифтів, їхній розмір, колір і загальна композиційна структура інформаційного повідомлення, то інфографіка, розміщена у книзі, набуває ще більш потужного нарративного значення за рахунок складних художньо-образних зв'язків у просторі загального ансамблю видання. Тобто графічний контент цілої книги узгоджується з кожним інфографічним фрагментом, стаючи для них ефективною платформою.

Відтак, щодо верстки художніх видань з елементами інфографіки потрібно зазначити, що така графіка зазвичай може бути представленою у макеті двома варіантами: на цілий розворот (один або декілька) — якщо йдеться про масштабні інформаційні проекти, а також у вигляді кодової лайт-версії — повноформатна верстка чи неповний розворот. При цьому фрагментарних вставок інфографіки у текст без порушення загальної системи текстово-візуальних зв'язків у художніх виданнях переважно не спостерігається. Очевидно, що дизайнери, використовуючи такий спосіб комунікування з читачем на сторінках художньої книги, свідомо це підкреслюють за допомогою верстки, на відміну від навчально-довідкових видань, де інфографіка майстерно «маскується» серед інших елементів макету, стаючи його невід'ємною частиною.

ВИСНОВКИ

Роль інфографіки у художній книзі багатогранна і значуща і, як було доведено, включає цілий комплекс доступних функцій: поруч з природною інформаційною — також ілюстративну, декоративну, нарративну, навчальну тощо. Популяризація використання інфографіки у розробках сучасних книжкових видань пов'язана із посиленням візуально-комунікативних та цифрових тенденцій у мистецтві. Так, у просторі книги традиційна інфографіка набуває нових художньо-семантичних рис, результатом чого стає поява її нестандартних форм (модифікованої, інтерактивної та декоративно-функціональної). При цьому верстка макету белетристичних видань з інфографічними елементами також має певну специфіку, котра зазвичай виражається композиційною відокремленістю та акцентованістю інфографіки.

Отже, наукова новизна представленого дослідження демонструється обґрунтованими

тезами щодо актуальності використання інфографіки як сучасного прийому дизайн-проекування художніх книжкових видань. Крім того, у статті запропонована типологізація книжкової інфографіки з урахуванням художньо-образної специфіки та визначені відповідні макетні особливості.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Божко, Т. (2022). Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 46*, 198–208. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795>
- Волинець, Г. М. (2013). Сучасні тенденції використання інфографіки (на матеріалі часопису «Український тиждень»). *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації, 3–4*, 67–72.
- Гузеева, Н. (1986). *Вася Кукушкин и часы: книжка-картинка* (Н. Чернышева, илл.). Веселка.
- Каїро, А. (2017). *Функціональне мистецтво: вступ до інфографіки та візуалізації* (Л. Белей, пер. & Р. Скакун, ред.). Видавництво Українського католицького університету.
- Литвинюк, А. Б. (2016). Інфографіка як ключовий компонент сучасного американського науково-популярного дискурсу. *Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи*, 88–100. https://langcenter.kiev.ua/Lingvistika%202016/88-100_Lytvyniuk.pdf
- Романишин, Р., & Лесів, А. (2017). *Голосно, тихо, пошепки*. Видавництво Старого Лева.
- Тріус, М. (2021). *Я і світ. Історія в інфографіці* (Х. Касалс, іл. & А. Марховська, пер.). Каламар.
- Черемський, Р. А., Бокарева, Ю. С., & Дейнеко, Ж. В. (2016, 16–20 мая). Використання інфографіки як засобу комунікації у сучасних виданнях. В *Полиграфические, мультимедийные и WEB-технологии (PMW-2016)*, Материалы молодежной школы-семинара 1-й Международной научно-технической конференции (Т. 2, с. 128–131). Харьковский национальный университет радиоэлектроники. <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/e9754149-a075-4899-83e9-eff8c47eb3cd/content>
- Шатківська, А. С., & Буркіна, Н. В. (2019). Інфографіка як сучасний засіб візуалізації даних. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені В. Стуса, 2(11)*, 207–211.
- Шахіна, І., & Ільїна, О. (2015). Створення інфографіки за допомогою сучасних Інтернет-сервісів. *Наукові записки. Серія: Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти, 2(8)*, 58–64.
- Шевчук, В. (2002). *Тіні зникли. Сімейні хроніки: роман*. Темпора.

REFERENCES

- Bozhko, T. (2022). Infografika yak informatsiina systema: problemy koduvannia informatsii [Infographics as an Information System: Information Encoding Issues]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, 46*, 198–208. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795> [in Ukrainian].
- Cairo, A. (2017). *Funktsionalne mystetstvo: vstup do infografiky ta vizualizatsii* [Functional Art: An Introduction to Infographics and Visualization] (L. Belei, Trans. & R. Skakun, Ed.). Ukrainian Catholic University Press [in Ukrainian].
- Cheremskiy, R. A., Bokareva, Yu. S., & Deineko, Zh. V. (2016, May 16–20). Vykorystannia infografiky yak zasobu komunikatsii u suchasnykh vydanniakh [Using Infographics as a Means of Communication in Modern Publications]. In *Poligraficheskie, multimediiyne i WEB-tekhnologii (PMW-2016)* [Printing, multimedia and WEB technologies (PMW-2016)], Materials of the youth school-seminar of the 1st International Scientific and Technical Conference (Vol. 2, pp. 128–131). Kharkiv National University of Radio Electronics. <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/e9754149-a075-4899-83e9-eff8c47eb3cd/content> [in Ukrainian].
- Guzeeva, N. (1986). *Vasya Kukushkin i chasy: knizhka-kartinka* [Vasya Kukushkin and the Clock: A Picture Book] (N. Chernysheva, Illus.). Veselka [in Russian].
- Lytyvnyuk, A. B. (2016). Infografika yak kliuchovyi komponent suchasnoho amerykanskooho nauково-populiarnoho dyskursu [Infographics as a Key Component of Modern American Popular Science Discourse]. *Linhvistyka XXI stolittia: novi doslidzhennia i perspektyvy*, 88–100. https://langcenter.kiev.ua/Lingvistika%202016/88-100_Lytvyniuk.pdf [in Ukrainian].
- Romanysyn, R., & Lesiv, A. (2017). *Holosno, tykho, poshepky* [Loud, Quiet, Whisper]. Old Lion Publishing House [in Ukrainian].
- Shakhina, I., & Ilyina, O. (2015). Stvorennia infografiky za dopomohoiu suchasnykh Internet-servisiv [Creation of Infographics Using Modern Internet Services]. *Naukovi zapysky. Serii: Problemy metodyky fizyko-matematychnoi i tekhnolohichnoi osvity, 2(8)*, 58–64 [in Ukrainian].
- Shatkivska, A. S., & Burkina, N. V. (2019). Infografika yak suchasnyi zasib vizualizatsii danykh [Infographic as a Modern of Data Visualization]. *Bulletin of Student Scientific Society, 2(11)*, 207–211 [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2002). *Tini znykomi. Simeini khroniky: roman* [The Shadows Are Gone. Family Chronicles: A Novel]. Tempora [in Ukrainian].
- Trius, M. (2021). *Ya i svit. Istoriia v infografitsi* [I and the World. History in Infographics] (Kh. Casals, Illus. & A. Markhovska, Trans.). Kalamar [in Ukrainian].

Volynets, H. M. (2013). Suchasni tendentsii vykorystannia infografiky (na materialy chasopysu "Ukrainskyi tyzhden") [Modern Trends in the Use of Infographics

(on the Material of the Magazine "Ukrainian Week")]. *State and Regions. Series: Social Communications*, 3–4, 67–72 [in Ukrainian].

INFOGRAPHICS AS AN ELEMENT OF ART BOOK DESIGN: VISUAL AND SEMANTIC ROLE, LAYOUT FEATURES

Viktoriiia Oliinyk

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse fiction book editions for the presence of infographics in their design, which makes it possible to conclude the feasibility and validity of such a design concept. *The research methodology* is represented by the synthesis of source study, comparative, analytical, and classification methods, which are used, respectively, to analyse samples of book products of Ukrainian publishing houses with elements of infographics, as well as to systematise the indicative visual and semantic features and typology of infographics that have become part of the book layout. *Results*. The role of infographics in an art book is multifaceted and significant and, as it has been proven, includes a whole set of available functions: in addition to natural information, there are also illustrative, decorative, narrative, educational, etc. The popularisation of infographics usage in the development of modern book publications is connected with the strengthening of visual-communicative and digital trends in art. Among the identified specific features are the illustrative nature of the infographics in the book, which often involves plot and high detail; in addition — a visual reference to the images of the literary work's main characters, which allows you to harmoniously "fit" the infographic elements into the overall book ensemble; in some cases, we also note the similarity to a comic book, as indicated by the text blocks-bubbles, which are sometimes found in the design of book infographics. That is, it was found that in the space of the book, traditional infographics acquire new artistic semantics, which resulted in the appearance of its non-standard forms (modified, interactive, and decorative-functional). At the same time, the layout of fiction publications with infographic elements also has certain features, which are usually expressed by the compositional separation and accentuation of infographics. *The scientific novelty* of the research is demonstrated by well-founded theses regarding the relevance of using infographics as a modern method of design-projection of artistic book publications. In addition, the article proposes a typology of book infographics, taking into account their artistic and figurative specifics, and defines the corresponding layout features.

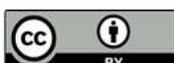
Keywords: infographics; book design; layout; information design; book graphics; model; illustration; interactive

Інформація про автора

Вікторія Олійник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-3455-6942, e-mail: viktoriya0308@ukr.net

Information about the author

Viktoriiia Oliinyk, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3455-6942, e-mail: viktoriya0308@ukr.net



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ГРЕЦЬКОГО ЕПОСУ ІЛЮСТРАТОРА Й ДИЗАЙНЕРА МИКОЛИ ПШІНКИ

Наталя Пшінка

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Анотація

Мета статті. Комплексне дослідження художньої інтерпретації Миколою Пшінкою грецького епосу у виданнях для дітей («Міфи і легенди Греції», поеми «Еротокрит» В. Корнароса і «Василіос Дигеніс Акрит»), яка втілена в ілюстраціях та дизайн-конструюванні з урахуванням ідейно-семантичних і стилістичних особливостей текстів; висвітлення визначальних рис авторського стилю художника й дизайнера. *Методологія дослідження:* інтерв'ю, емпіричні спостереження, мистецтвознавчий аналіз окремих ілюстрацій та конструктивних рішень у макетуванні книжок; синтез отриманих результатів та їх узагальнення для характеристики стилістичних особливостей художнього оформлення кожного з видань грецького епосу та авторського стилю художника і дизайнера М. Пшінки загалом. *Результати.* Схарактеризовано визначальну рису авторського стилю М. Пшінки — романтизм із притаманним йому психологізмом, емоційністю в трактуванні образів героїв, увага до деталей, енергійність і точність малюнка, внутрішня експресія, драматизм і динаміка складних композицій ілюстрацій. Простежено взаємодію суто художніх (образотворчих) та конструктивних складників дизайн-макетів книжок, а також залежність оригінальних дизайнерських рішень від ідейно-семантичного наповнення та стилістичної самобутності текстів для досягнення синергії вербальних та візуальних образів, що робить книжки М. Пшінки явищем синкретичного мистецтва. *Наукова новизна.* Художню інтерпретацію епічних грецьких творів, яку здійснив М. Пшінка, вперше розглянуто комплексно й різноаспектно: проаналізовано не тільки ілюстрації, мистецькі засоби генерування образів героїв і відтворення сюжетів, а й оригінальні дизайнерсько-конструктивні рішення, завдяки яким досягнуто органічної єдності в архітектоніці книжкових макетів.

Ключові слова: ілюстрація; книжковий дизайн; видання для дітей; грецький епос; синергія вербальних та візуальних образів; синкретичне мистецтво; авторський стиль; Микола Пшінка

Для цитування

Пшінка, Н. (2022). Художня інтерпретація грецького епосу ілюстратора й дизайнера Миколи Пшінки. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 193-204. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269641>

ВСТУП

Попри значну кількість праць про взаємовпливи й взаємозбагачення в різних галузях української та грецької культур, вітчизняне мистецтвознавство не запропонувало ґрунтовного й різнопланового дослідження ілюстрування грецької літератури українськими художниками у виданнях для дітей. Ця проблематика особливо актуальна, оскільки саме з таких книжок починається відкриття юними читачами світу античності,

культури Давньої Греції, яку вважають колискою європейської цивілізації, а основними її досягненнями — демократію й гуманізм.

Тему статті особливо актуалізує титанічна битва з російським агресором за саме існування українського народу, національну культурну ідентичність, свободу, демократичний розвиток суспільства, людську гідність, яка розгортається сьогодні на південних теренах нашої країни, де протягом тисячоліть живуть і творять власну культуру греки Північного Причорномор'я і При-

азов'я. Героїка боротьби з ворогами батьківщини, подвиги в ім'я захисту рідної землі, світоглядні гуманістичні ідеї творів грецького епосу екстраполюються в українську сучасність.

Емпіричною базою дослідження є десятки книжок Національного видавництва дитячої літератури «Веселка» різних жанрів і для різних вікових категорій, з ілюстраціями провідних українських художників. Серед них: «Езопові байки» (1972) Амброза Жуковського; «Гомерова "Іліада"» (1981); «Гомерова "Одіссея"» (1982); «Міфи Давньої Греції» (1983) Рафаеля Масаутова; «Грецькі народні казки» Валентини Ульянової і Валентина Буйновського (1985, серія «Казки народів світу», дизайн серії Миколи Пшінки (Kolosnichenko et al., 2021; М. С. Пшінка, особисте спілкування, 2022); білінгви з серії «Родинне коло»: «Півпівня» (1990), «Жебрак і півень» (2002) Світлани Кім; грецькі народні коліскові пісні в інклюзивному проєкті — збірниках-мультилінгвах «Рідна колісанка» (2019) і «Рідна колісанка-2» (2020), ілюстрованих дітьми з інвалідністю, дизайнер Оксана Здор.

Серед митців, які працюють для юних читачів, великий внесок у розробку й популяризацію грецької тематики зробив народний художник України Микола Сергійович Пшінка (Стасенко, 2010). За майже двадцять років творчої співпраці з письменником і перекладачем, автором текстів Василем Івановичем Степаненком було реалізовано три видавничі проєкти з десяти книг, до яких художник створив понад п'ятсот ілюстрацій, запропонував власну інтерпретацію образів і сюжетів, оригінальні конструкторські рішення в дизайні макетів загальним обсягом понад дев'ятсот сторінок. Це сім томів серії «Міфи і легенди Греції» (2007–2011), виданих згодом окремою збіркою — В. Степаненко. «Міфи і легенди Греції» (2015); поема середини XVII ст. — В. Корнарос. «Еротокрит» (2016); двомовне видання середньогрецького (візантійського) епосу «Василіос Дигеніс Акрит» (готується до друку).

Уже за перші книжки «Олімп» і «Європа» серії «Міфи і легенди Греції» М. С. Пшінка був відзначений державною нагородою — Премією Кабінету Міністрів України імені Лесі Українки в номінації «Художнє оформлення книжок для дітей і юнацтва» (2007). В. І. Степаненко, автор ідеї і текстів цих та наступних книг, став лауреатом Премії Кабінету Міністрів України імені Максима Рильського (2017), яка присуджується за найвищі досягнення в галузі перекладу українською мовою творів світової літератури, що збагачують скарбницю національної культури, сприяють її активному інтегруванню в загальнолюдський духовний процес.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Джерельна база: ґрунтовна праця Б. Валуєнка про архітектуру книги (Валуєнко, 1976); дослідження сучасних науковців: М. Єфімової (2015), В. Олійник (2018), М. Токар (2018) про традиції й нові тенденції в ілюструванні та дизайні української дитячої книги. О. Іванченко (2021) у розділі монографії «Формування стилю художнього оформлення дитячих видань видавництва "Веселка"» (с. 78–88) аналізує основні стилістичні напрями в дизайні книжок цього видавництва й констатує створення на його базі української школи оформлення дитячої книги (с. 80).

Проте в названих джерелах творчість М. Пшінки — ілюстратора й дизайнера, багаторічного артдиректора видавництва — не стала предметом глибокого і всебічного аналізу. Попри значний успіх досліджуваних нами проєктів М. Пшінки грецької тематики, численні виставки й нагороди в Україні та Греції, їхнє художнє оформлення ґрунтовно не вивчене мистецтвознавцями. Оpubліковано лише оглядові статті про книжкову графіку художника загалом, де згадані й ці видання (Гоян, 2005, 2007, 2008), рецензії, відгуки на книжки грецького епосу в пресі (Логвиненко, 2007). Тому в своєму дослідженні ми спираємося переважно на опубліковані (Яремчук, 2008; Пшінка, 2007) та ексклюзивні інтерв'ю художника (М. С. Пшінка, особисте спілкування, 2021, М. С. Пшінка, особисте спілкування, 2022), а також на наші попередні публікації, присвячені окремим аспектам теми (Kolosnichenko et al., 2021; Пшінка, 2022).

Метою статті є висвітлення особливостей авторського стилю художника й дизайнера Миколи Пшінки, оригінальних рішень в ілюструванні, генеруванні образів героїв та дизайн-конструюванні книжок грецького епосу для дитячого читача, взаємодії вербального, образотворчого та архітектонічного рівнів цих видань.

Методологія дослідження: інтерв'ю, емпіричні спостереження, мистецтвознавчий аналіз окремих ілюстрацій та конструктивних рішень у макетуванні книжок, синтез отриманих результатів та їхнє узагальнення для характеристики стилістичних особливостей художнього оформлення кожного видання грецького епосу та авторського стилю художника й дизайнера М. Пшінки загалом.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Загальні настанови М. Пшінки щодо ілюстрування дитячих книжок полягають у різнобічно-

му вивченні теми, заглибленні в описану епоху, врахуванні особливостей індивідуального стилю письменника, переосмисленні й відтворенні не тільки сюжету, а й ідейного змісту, підтексту, настрою твору, а також емоцій самого художника (М. С. Пшінка, особисте спілкування, 2022; Яремчук, 2008).

Визначальною рисою авторського стилю М. Пшінки є романтизм із притаманним йому психологізмом, емоційністю у трактуванні образів, емпатією до своїх героїв, відтворення засобами мистецтва їхніх почуттів, енергійність і точність малюнка, внутрішня експресія, драматизм і динаміка складних композицій. Це дало підстави рецензентові Я. Гояну (2005) назвати художника «поетом графіки».

Такі особливості стилю митця резонують із відомою максимом давньоеллінської філософії: «Людина — міра всіх речей», яка заснована на антропологізмі, людиноцентризмі, а в образотворчому мистецтві ще й на біогеометричному принципі «золотого перетину». Цей принцип простежується і в композиціях ілюстрацій, і в конструктивних рішеннях книжкових макетів М. Пшінки завдяки його відчуттю ритму і гармонії в пропорціях, масштабах і кольорах, увазі до найменших деталей.

Ілюстрації до аналізованих проєктів М. Пшінки виконані у змішаній техніці — поєднанні штрихового малюнка (туш, перо) й акварелі. На думку художника, «... головне в ілюстрації — малюнок, легкий, елегантний, енергійний, пластичний штрих. Якщо малюнок досконалий, його кольором не зіпсуєш. Для мене важлива також кольорова гама, колір має бути прозорий, інтенсивніший в окремих моментах для акцентування найважливіших деталей чи подій сюжету» (М. С. Пшінка, особисте спілкування, 2022).

У дизайні М. Пшінка дотримується класичних принципів функціональної графіки, побудови текстової верстки й макета книги, що були розроблені в середині минулого століття типографами Емілем Рудером (Ruder, 2001) і Йосифом Мюллер-Брокманном (Müller-Brockmann, 2010), а також враховує можливості сучасного поліграфічного виробництва та цифрових технологій і пропонує на цій основі власні оригінальні розробки.

Маючи сорок п'ять років досвіду художника-конструктора та артдиректора в Національному видавництві дитячої літератури «Веселка» (<https://veselka.in.ua/team/>; Стасенко, 2010), М. Пшінка сформулював власне бачення ролі дизайн-конструювання: «Макет, конструкція, декорукнижці важливі, але не повинні бути самоціллю, випирати, «чіпляти» погляд, домінувати над малюнком,

відвертати увагу від його емоційного сприйняття, а лише делікатно доповнювати, висвітлювати головне, служити архітектурним каркасом «будівлі», обрамленням «перлини». Потрібна гармонія навіть у дрібних деталях, цілісність, органічність і в композиції окремих ілюстрацій, і в макеті книжки» (М. С. Пшінка, особисте спілкування, 2022).

М. Пшінці вдається досягати візуально-текстової єдності, яку Я. Гоян (2007) образно назвав «Два книжчиних крила», наголосивши: ілюстрована дитяча книжка має двох авторів — письменника і художника.

Розглянемо детальніше кожен із трьох грецьких проєктів.

1) *Степаненко В. Міфи і легенди Греції*. Київ : Веселка, 2015. 520 с., 480 іл. Окремі сім книг серії «Міфи і легенди Греції» друкувалися у 2007–2011 рр. (Київ : Епсілон).

Видання розраховане на дітей молодшого і середнього шкільного віку, що потребувало врахування психології читача і письменником, і художником.

Особливості літературного твору полягають у тому, що письменник і перекладач Василь Степаненко, створюючи свій варіант міфів, із величезного обсягу оригінального грецького матеріалу відібрав найважливіші мотиви, найцікавіші дітям сюжети, максимально стискував це багатовікове надбання у короткі, динамічні, доступні читачеві молодшого віку розповіді. А завданням художника було навпаки — візуальними засобами максимально розширити інформацію, доповнити недомальоване словами, відтворити, унаочнити цілий античний світ у деталях, образах і барвах, допомогти юним читачам уявити кожного з героїв, захопити сценами подвигів і битв, ліричними переживаннями.

Генеруючи, вимальовуючи в своїй уяві власні образи героїв епосу, М. Пшінка надихався античним мистецтвом (скульптура, архітектура, вазопис, фрески, декоративно-ужиткове мистецтво, костюми, зброя та інші артефакти) та творчістю європейських інтерпретаторів стародавніх сюжетів епохи Відродження. Головні персонажі — дванадцять богів-олімпійців, музи, божества, фантастичні істоти, титани, смертні герої — наділені художником емоціями, індивідуальними рисами, вони впізнавані впродовж розвитку сюжетів на п'ятистах сторінках книги.

Як ми зазначили вище, особливість цього проєкту полягає в тому, що він став результатом об'єднання в одній збірці раніше надрукованих семи томів («Олімп», «Європа», «Персей. Тесей», «Геракл», «Аргонавти», «Іліада», «Одіссея»). Кожен із цих томів від початку був задуманий як

модуль, тобто конструктивно завершена складова (розділ) великої майбутньої конструкції. Усі параметри макета-модуля М. Пшінка спроектував уже в першому томі «Олімп», вони описані нами в публікації «Модульна конструкція в дизайні книги: «Міфи і легенди Греції» Миколи Пшінки» (Пшінка, 2022). За матеріалами цієї публікації наведемо тут деякі особливості багаторівневої конструкції книги.

Зовнішнє оформлення — обкладинка й форзац. Важливим елементом обкладинки є емблема серії книг (Рис. 1), яка згодом увійшла до композиції обкладинки великої збірки (Рис. 2). Обкладинка й форзац композиційно об'єднані фризом із силуетами головних героїв, як у грецькому *вазонісу*. Для урізноманітнення на обкладинці силуети теракотові на чорному, а на форзаці — чорні на теракотовому тлі, як у грецькому червонофігурному й чорнофігурному *вазонісі*. Малюнки з обкладинок семи книг згодом були використані на шмуцтитулах до розділів великої збірки.

Текстова верстка і внутрішнє оформлення. Як зазначено у нашій попередній публікації (Пшінка, 2022), модульна сітка верстки має одна-

кові поля, інтерліньяж, сталу довжину рядка — тобто ширину текстового блока, а ось висота цього блока (кількість рядків) залежить від розміру (висоти) розміщеної на сторінці ілюстрації, і навпаки — розмір кожної ілюстрації проектувався в залежності від кількості рядків тексту. Зазначимо важливу особливість ілюстрацій: художник включив біле тло аркуша як елемент і додатковий колір в малюнок, тобто композиції відкриті, сповнені повітря, не мають чітких обмежень за висотою. Це дозволило у верстці не скрізь жорстко дотримуватися однакової відстані між малюнком і текстом, оскільки через специфіку тексту точно її розрахувати було неможливо.

Проектуючи макет, М. Пшінка створював гармонійну композицію не тільки окремого малюнка на сторінці, а відразу й розвороту, — завдяки цьому вдалося урівноважити текстовий масив і малюнки, задати певний ритм у чергуванні тексту й зображення, урізноманітнити дизайн і забезпечити головну вимогу до художнього оформлення дитячих видань: текст й ілюстрація до нього мають розміщуватися на одній або на сусідній сторінці.



Рис. 1. Обкладинка книги «Одіссея»

Джерело: Одіссея / упоряд. і переказ. В. І. Степаненко; худож. М. С. Пшінка. Київ: Епсілон, 2011. 95 с. (Серія «Міфи і легенди Греції»: в 7 кн.; кн. VII)

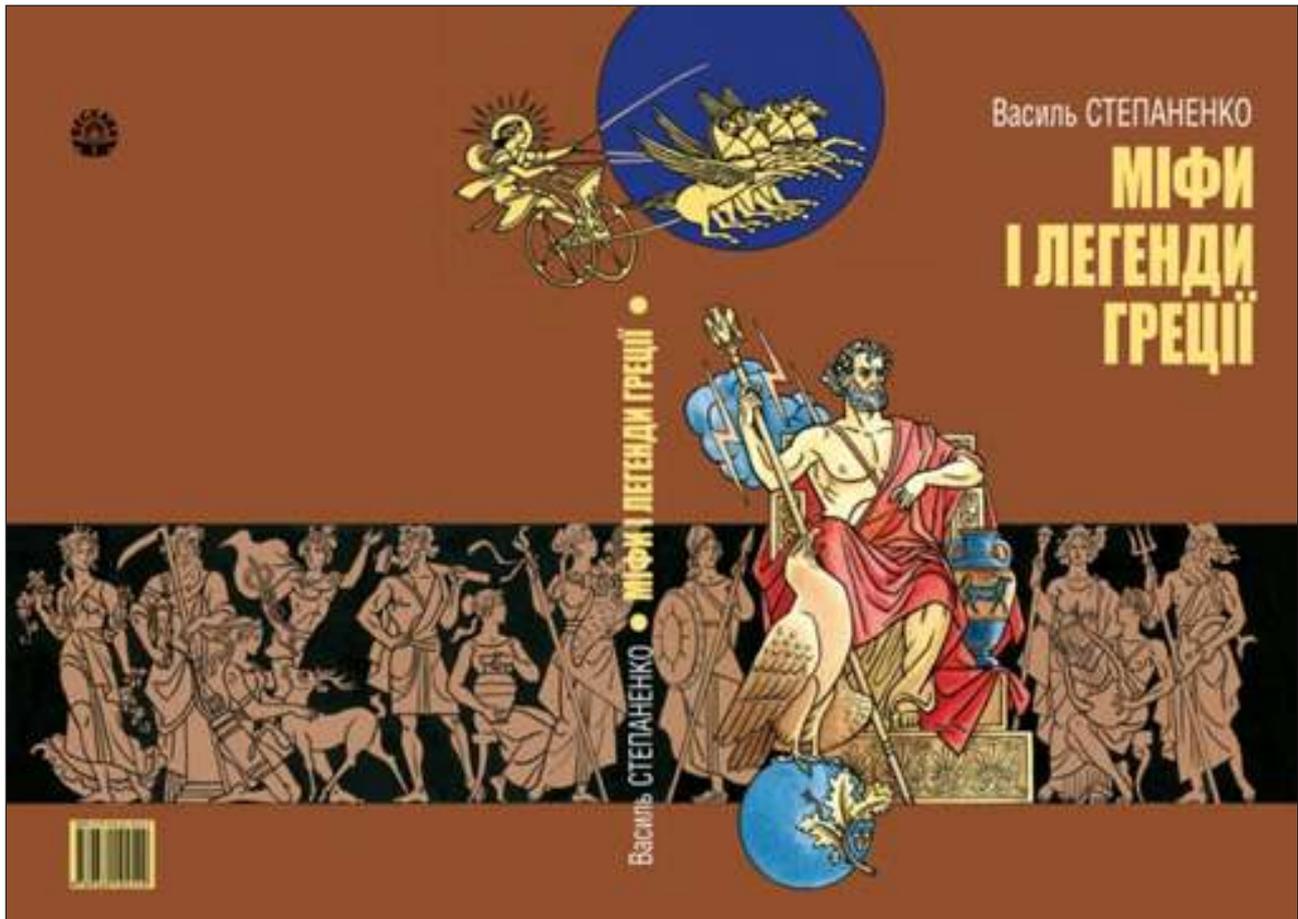


Рис. 2. Обкладинка збірки «Міфи і легенди Греції»

Джерело: Степаненко В. І. Міфи і легенди Греції. Київ : Веселка, 2015. 520 с.

Зауважимо ще одну важливу деталь конструкції:

...щоб надати їй окремим малюнкам, і розворотам з текстом стійкості, рівноваги, цілісності, художник ввів своєрідний каркас — декоративну піврамку, яка не просто прикрашає, обрамлює з двох боків кожен ілюстрацію, а й уплетена в саму композицію і тому не стримує динамічне розгортання її сюжету, не обмежує вихід деталей на поля. (Пшінка, 2022, с. 150)

Така піврамка ніби «фокусує», скадровує композицію розвороту, а також асоціюється з колоною — опорою в давньогрецькій архітектурі.

Внутрішнє оформлення — авантитул, фронтиспис, титул, ілюстрації в тексті (сторінкові, півсторінкові, розвороти на дві сусідні сторінки, заставки, кінцівки) — виконане в одному стилі, проте композиції тут найрізноманітніші, залежно від зображуваних епізодів, але переважає динаміка, рух, експресія, адже й сюжети сповнені карколомних подій, грандіозних битв, титанічних подвигів. У композиційному (але не геометричному) центрі малюнка художник найчастіше розміщує фігури

героїв на тлі природи, морської стихії, архітектури, екстер'єрів чи інтер'єрів. Також присутня значна кількість багатофігурних батальних сцен. Площинність ілюстрацій досягається масштабуванням; перспектива тут відносна завдяки зменшенню пропорцій персонажів і панорам на другому плані.

Варіанти композицій розворотів представлені на Рис. 3, а, б.

2) *Корнарос Віцендзос. Еротокрит*. Київ : Веселка, 2016. 160 с., 40 іл.

Ця поема — перший класичний твір новогрецькою мовою, створений у середині XVII ст. на о. Крит. Події поеми відбуваються за часів венеційського панування над островом. Сюжет перегукується з французькими лицарськими романами кінця XV ст., але збагачений мотивами грецького фольклору. Поема «Еротокрит» — гімн коханню царської дочки Аретуси й таємничого юнака, який зачарував дівчину, щоночі граючи на лютні й співаючи під її вікном. Щоб бути гідним руки царівни, Еротокрит спершу мав стати справжнім лицарем: пройти небезпечні випробування, перемогти в лицарському турнірі, а головне — у бою здолати ворогів батьківщини і врятувати життя цареві. Отже, в поемі потужно звучить тема патріотизму.

Поема й сьогодні захоплює читачів, у школах Греції вивчається не тільки її текст, а й пісні, які стали народними. ЮНЕСКО включила твір до переліку 300 шедеврів світової літератури. Українською мовою поему вперше переклав В. Степаненко.

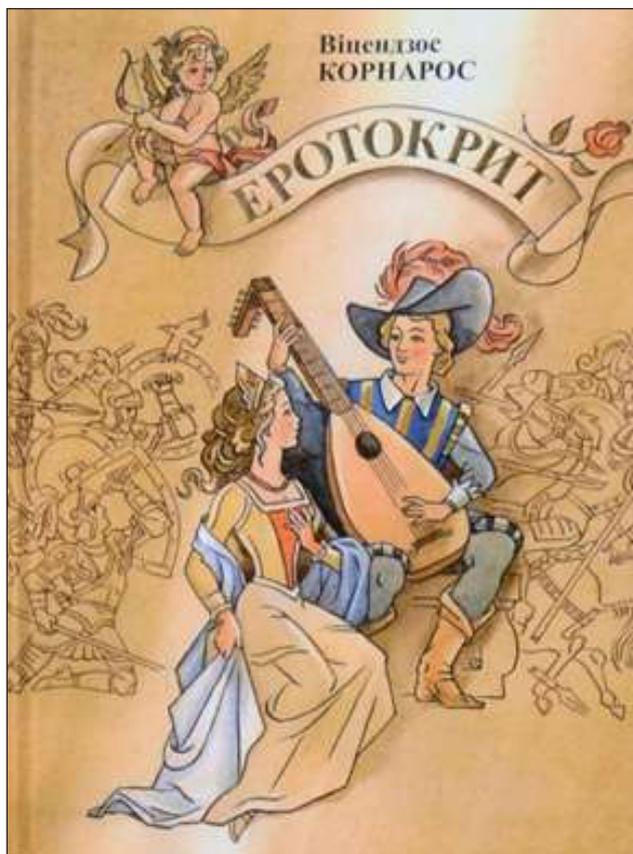
М. Пшінка, передаючи ліричні почуття закоханих, романтику лицарських турнірів, напругу героїчних битв із ворогами, звертається до стилістики бароко, притаманній цій епосі.

Обкладинка. Художник зображує головних персонажів поеми — Еротокрита й Аретусу — на тлі сцен героїчних битв за свободу батьківщини, а в шрифтову композицію поміщає Ерота — крилатого сина давньогрецької богині кохання Афродіти.

Така загальна композиція обкладинки якнайкраще відтворює ідейно-семантичний зміст епічного твору.

Особливості шрифтових композицій: шрифт на обкладинці (Рис. 4, а), титулі і шмуцтитулах (Рис. 4, б) розміщений на розгорнутих картушах. Ця дизайнерська деталь є алюзією на старовинні манускрипти.

Внутрішнє оформлення. Розділи розпочинаються зі спускових сторінок (шмуцтитулів) із сюжетними заставками, вони доповнені декором та збагачені бароковими ініціалами-віньєтками із зображенням крилатого пустуна Ерота з чарівними стрілами (Рис. 4, б), який спостерігає за закоханими і на обкладинці.



а



б

Рис. 4. «Еротокрит»: а — обкладинка, б — шмуцтитул
Джерело: Корнарос Віцендзос. Еротокрит. Київ : Веселка, 2016. 160 с.

У макеті сторінкові ілюстрації з образами головних героїв на першому плані межують із багатофігурними розворотами, батальними сценами, віршованими й прозовими текстовими блоками, які заповнюють усю сторінку, а об'єднувальним конструктивним елементом у цьому розмаїтті служить декоративний колонтитул із зображенням троянди, лютні й лука як символів кохання й лицарської звитяги (Рис. 5).

3) *Василіос Дигеніс Акрит* (готується до друку; 232 с., 40 іл.).

Третій спільний проєкт перекладача В. Степаненка й художника М. Пшінки — двомовне видання середньогрецького (візантійського) епосу «Василіос Дигеніс Акрит», створеного в ранньому середньовіччі (XI–XII ст.). З цього твору бере початок новогрецька література. Дослідники проводять паралелі між цим грецьким і давньоукраїнським епосом «Слово про Ігорів похід». Невідомі автори цих стародавніх поем звеличують героїку боротьби з ворогами батьківщини й оспівують кохання.

Книжка-білінгва потребувала від М. Пшінки ретельного опрацювання конструкції для гармонійного поєднання масивів різномовних текстів, шрифтових композицій та ілюстрацій, які дизайнер розташовує на розворотах симетрично.

В одній стилістиці виконані на обкладинці (Рис. 6) й титулі симетричні двомовні *шрифтові композиції* в декоративних орнаментальних рамках.

Особливості книжкового блоку. На парній сторінці макета (ліворуч) розміщено грецький текст, на непарній (праворуч) — український. Кожний розділ грецького й українського текстів починається з окремих, сюжетно завершених малюнків-заставок, які на площині розвороту утворюють цілісну композицію *диптиху*. Так само за принципом диптиху скомпоновані розвороти з двома сторінковими ілюстраціями чи двома кінцівками. Підкреслимо роль конструктивних елементів, які об'єднують малюнки в диптих, надають загальній

композиції розвороту цілісності, стійкості й рівноваги: на спускових сторінках це розгорнуті картуші з назвами розділів (Рис. 7), а на сторінкових ілюстраціях — декоративні лінійки (Рис. 8).

Побудову й розміщення ілюстрацій за принципом диптиху вважаємо дизайнерською знахідкою М. Пшінки. Виникає також аналогія з анімаційною розкадровкою (змінюю кадри): сюжет малюнка непарної сторінки випереджає і в часі, і в просторі сюжет парної сторінки, — тобто: композиція диптиху розвивається горизонтально, ведучи за собою погляд глядача, то віддаляючи, то наближаючи фокусну відстань до зображуваного. Тому, на нашу думку, є підстави говорити й про кінематографізм такої конструкції.

Збагачують макет орнаментально оздоблені ініціали й колонцифри (див. Рис. 7), колонтитули із зображеннями лева (на лівому) і сокола (на правому) (Рис. 9).

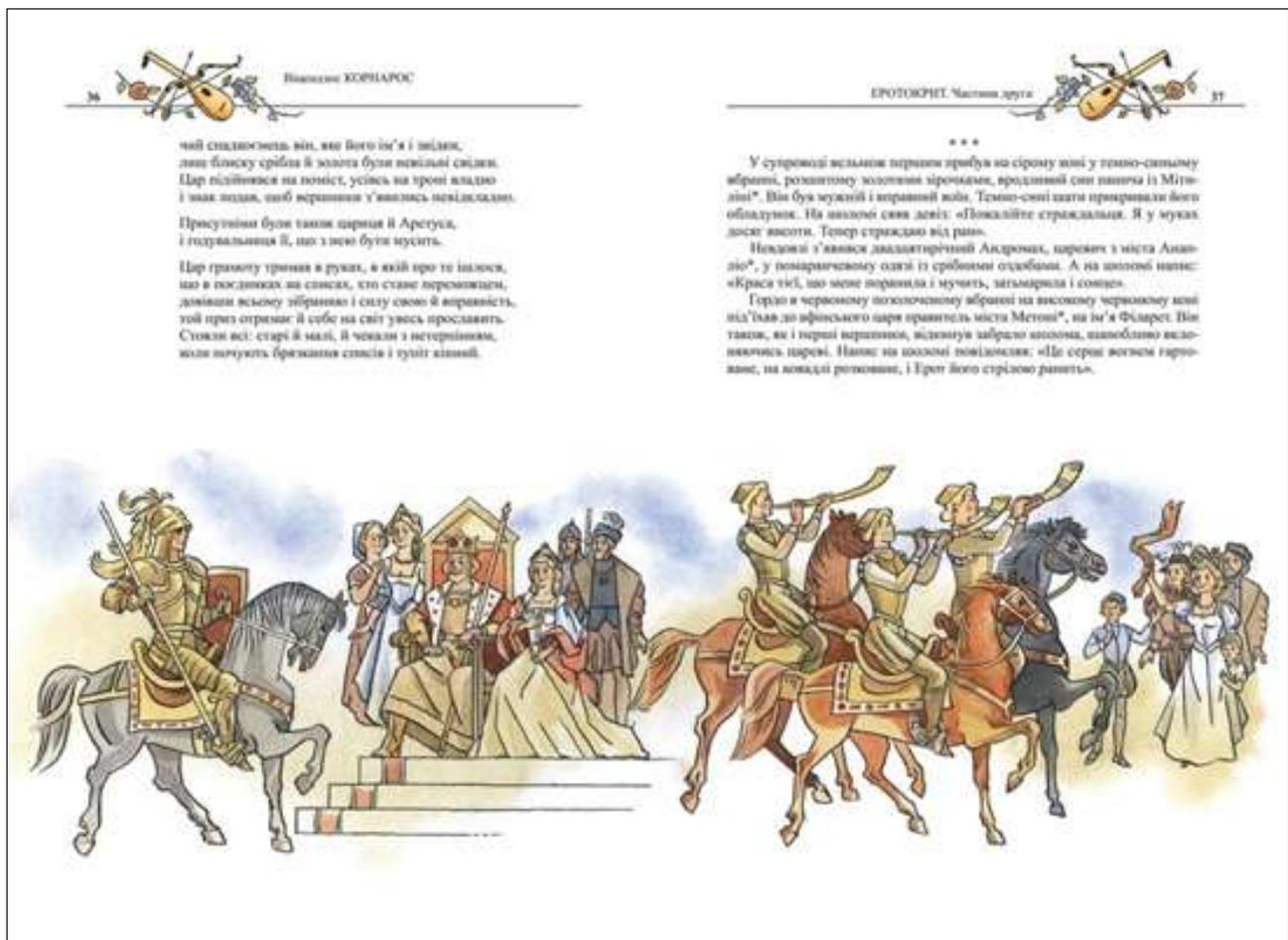


Рис. 5. «Еротокрит». Макет розвороту з колонтитулами та ілюстрацією
Джерело: Корнарос Віцендзос. Еротокрит. Київ : Веселка, 2016. 160 с.

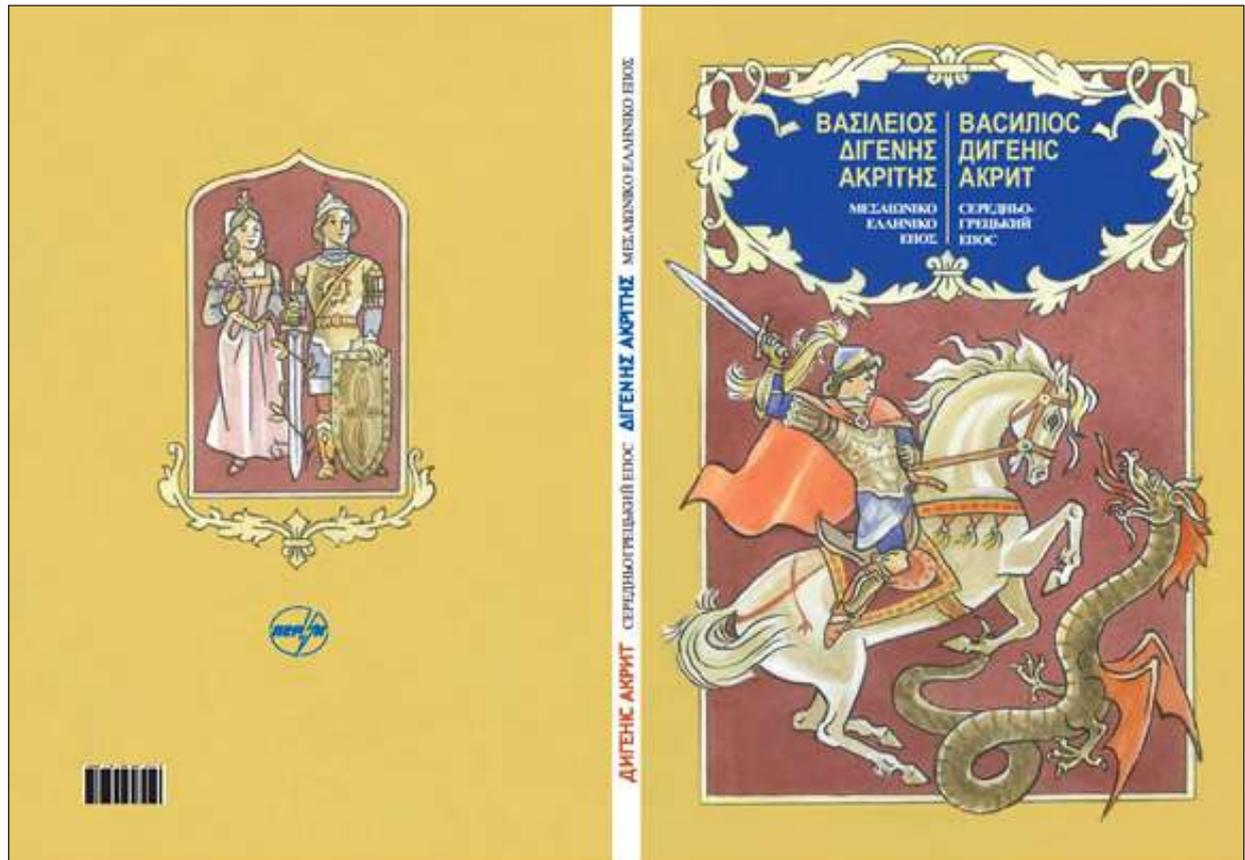


Рис. 6. «Василиос Дигенис Акрит». Обкладинка
Джерело: Василиос Дигенис Акрит (готується до друку; 232 с.)

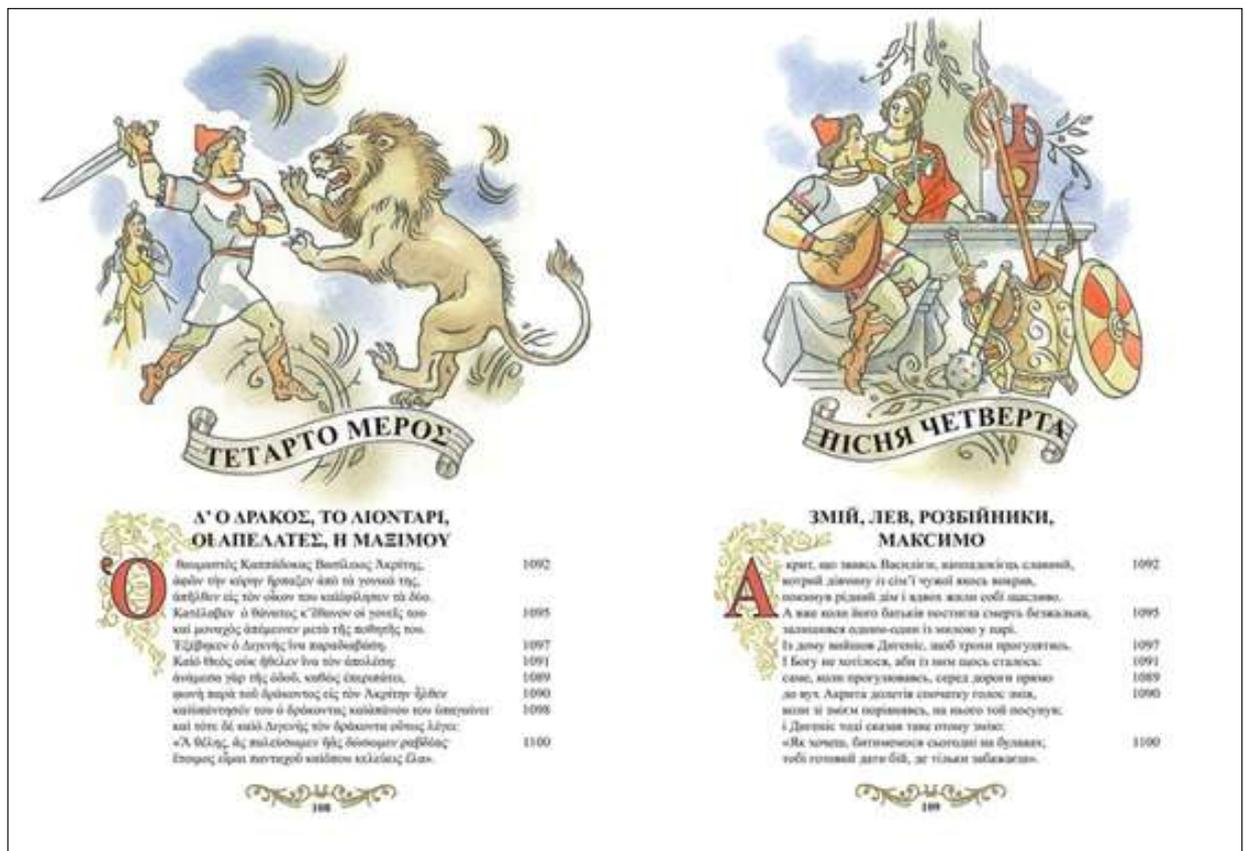


Рис.7. «Василиос Дигенис Акрит». Спусковий розворот
Джерело: Василиос Дигенис Акрит (готується до друку; 232 с.)

ВИСНОВКИ

У статті вперше комплексно досліджено різні аспекти сучасної інтерпретації образної системи грецького епосу Миколою Пшінкою — автором ілюстрацій та дизайн-макетів книг «Міфи і легенди Греції», «Еротокрит» В. Корнароса, «Василіос Дигеніс Акрит».

Узагальнено характерні риси стилю ілюстратора й дизайнера М. Пшінки на матеріалі цих видань, де він художніми засобами відтворив світ античності та грецького середньовіччя, наповнив його важливими деталями, досяг психологічної виразності персонажів.

Головна увага в статті зосереджена на особливостях стилістично-конструктивних рішень у дизайні для гармонізації й синергії всіх елементів дитячої книги: вербальних та візуальних образів, окремих ілюстративних елементів, текстових блоків і архітектоніки макетів у цілому. Простежено взаємодію суто художніх (образотворчих) та архітектонічних, конструктивних складників, а також їхню залежність від ідейно-семантичного наповнення та стилістичної самобутності текстів, завдяки чому ці видання М. Пшінки стали оригінальними явищами синкретичного мистецтва.

Висвітлено дизайнерські знахідки М. Пшінки у вирішенні складних конструктивних завдань. Це, зокрема, оригінальна модульна система в конструкції збірки «Міфи і легенди Греції»; дизайн-макет білінгви «Василіос Дигеніс Акрит», де композиції ілюстрацій виконані за принципом диптиху, застосовані прийоми анімаційної розкадровки.

Наукова новизна. Художню інтерпретацію епічних грецьких творів, яку здійснив М. Пшінка, вперше розглянуто комплексно й різноаспектно: проаналізовано не тільки ілюстрації, мистецькі засоби генерування образів героїв і відтворення сюжетів, а й оригінальні дизайнерсько-конструктивні рішення, завдяки яким досягнуто органічної єдності в архітектоніці книжкових макетів.

Ця стаття започатковує подальше широке мистецтвознавче дослідження художнього оформлення українськими графіками і дизайнерами творів грецької тематики в Національному видавництві дитячої літератури «Веселка».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Валуєнко, Б. В. (1976). *Архітектура книги*. Мистецтво.
 Гоян, Я. (2007, 9 лютого). Два книжчиних крила. *Урядовий кур'єр*, 25, 11.
 Гоян, Я. (2008, 17 вересня). Веселка любові. *Культура і життя*, 38, 2.

- Гоян, Я. (2005). Поет графіки. *Веселочка*, 5–6, 32–33.
 Єфімова, М. П. (2015). *Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв].
 Іванченко, О. В. (2021). *Видавництво «Веселка»: особливості становлення, функціонування й розвитку* [Монографія] (2-ге вид.). Брама-Україна.
 Логвиненко, О. (2007, 1 лютого). «Абетка» грецької культури для українських малят. *Літературна Україна*, 15–16, 4.
 Олійник, В. А. (2018). *Трансформації образної системи в дизайні української книги 1980–1990-х років* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
 Пшінка, М. С. (2007). Щастя працювати для дітей: Вітаємо! *Веселочка*, 1–2, 36–38.
 Пшінка, Н. (2022, 27 квітня). Модульна конструкція в дизайні книги: «Міфи і легенди Греції» Миколи Пшінки. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну, Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції* (Т. 2, с. 146–150). Київський національний університет технологій та дизайну.
 Стасенко, В. (2010). *Спадкоємці першодрукаря: Словник митців випускників та викладачів кафедри графіки Української академії друкарства*. НВБД УАД.
 Токар, М. І. (2018). *Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини XX – початку XXI століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв].
 Яремчук, О. (2008). «Весела дорога» до «Олімпу» довжиною в сорок років: Інтерв'ю з художником Миколою Пшінкою, на відкритті його виставки. *Мистецтво та освіта*, 4, 56–58.
 Kolosnichenko, M. V., Krotova, T. F., Pashkevych, K. L., & Pshinka, N. M. (2021). Stylistic and Constructional Solutions in Book Series Design "Fairy Tales from Around the World" of the National Children's Literature Publishing House "Veselka". *Art and Design*, 2(14), 20–29.
 Müller-Brockmann, J. (2010). *Grid Systems in Graphic Design: A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers*. Niggli.
 Ruder, E. (2001). *Typographie*. Niggli.

REFERENCES

- Hoian, Ya. (2005). Poet hrafiiky [Graphic Poet]. *Veselochka*, 5–6, 32–33 [in Ukrainian].
 Hoian, Ya. (2007, February 9). Dva knyzhchynnykh kryla [Two Book Wings]. *Uriadovyi kurier*, 25, 11 [in Ukrainian].

- Hoian, Ya. (2008, September 17). *Veselka liubovi* [A Rainbow of Love]. *Kultura i zhyttia*, 38, 2 [in Ukrainian].
- Ivanchenko, O. V. (2021). *Vydavnytstvo "Veselka": osoblyvosti stanovlennia, funktsionuvannia y rozvytku* ["Rainbow" Publishing House: Peculiarities of Formation, Functioning and Development] [Monograph] (2nd ed.). Brama-Ukraina [in Ukrainian].
- Kolosnichenko, M. V., Krotova, T. F., Pashkevych, K. L., & Pshinka, N. M. (2021). Stylistic and Constructional Solutions in Book Series Design "Fairy Tales from Around the World" of the National Children's Literature Publishing House "Veselka". *Art and Design*, 2(14), 20–29 [in English].
- Lohvynenko, O. (2007, February 1). "Abetka" hretskei kultury dlia ukrainskykh maliat ["Alphabet" of Greek Culture for Ukrainian Children]. *Literaturna Ukraina*, 15–16, 4 [in Ukrainian].
- Müller-Brockmann, J. (2010). *Grid Systems in Graphic Design: A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers*. Niggli [in English, in German].
- Oliinyk, V. A. (2018). *Transformatsii obraznoi systemy v dyzaini ukrainskoi knyhy 1980–1990-kh rokiv* [Transformations of the Figurative System in the Design of Ukrainian Books in the 1980s and 1990s] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Pshinka, M. S. (2007). Shchastia pratsiuvaty dlia ditei: Vitaieho! [Happiness to Work for Children: Congratulations!]. *Veselochka*, 1–2, 36–38 [in Ukrainian].
- Pshinka, N. (2022, April 27). Modulna konstruktsiia v dyzaini knyhy: "Mify i lehendy Hretsii" Mykoly Pshinky [Modular Design in Book Design: "Myths and Legends of Greece" by Mykola Pshinka]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Topical Issues of Modern Design], Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference (Vol. 2, pp. 146–150). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Ruder, E. (2001). *Typographie* [Typography]. Niggli [in French].
- Stasenko, V. (2010). *Spadkoiemtsi pershodrukaria: Slovnyk myttsiv vypusknykiv ta vykladachiv kafedry hrafiky Ukrainskoi akademii drukarstva* [Heirs of the First Printer: Dictionary of Artists, Graduates and Teachers of the Department of Graphics of the Ukrainian Academy of Printing]. NVED UAD [in Ukrainian].
- Tokar, M. I. (2018). *Obrazy heroiv ukrainskoi dytiachoi literatury v knyzhkovii ilustratsii druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Images of Heroes of the Ukrainian Children's Literature in Book Illustration of the Second Half of the XX – the Beginning of the XXI Century] [PhD Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].
- Valuienko, B. V. (1976). *Arkhitektura knyhy* [Architecture of the Book]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Yaremchuk, O. (2008). "Vesela doroha" do "Olimpu" dovzhynoiu v sorok rokiv: intervii z khudozhnykom Mykoloiu Pshinkoiu, na vidkrytti yoho vystavky ["Merry Road" to "Olympus" is Forty Years Long: An Interview with the Artist Mykola Pshinka, at the Opening of his Exhibition]. *Art and Education*, 4, 56–58 [in Ukrainian].
- Yefimova, M. P. (2015). *Dyzain dytiachoi knyhy Ukrainy: proektno-khudozhni pryntsypy i zasoby* [Children's Book Design of Ukraine: Design and Artistic Principles and Means] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Arts] [in Ukrainian].

ARTISTIC INTERPRETATION OF THE GREEK EPIC BY ILLUSTRATOR AND DESIGNER MYKOLA PSHINKA

Natalia Pshinka

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design

Abstract

The purpose of the article is a comprehensive study of Mykola Pshinka's artistic interpretation of the Greek epic in publications for children (*Myths and Legends of Greece*, the poems *Erotokritos* by V. Kornaros and *Vasilios Digenis Akritas*), which is embodied in illustrations and design construction, taking into account the ideological, semantic and stylistic features of the texts; highlighting the defining features of the author's style of the artist and designer. *The research methodology* consists of interviews, empirical observations, artistic analysis of individual illustrations and design solutions in the layout of books; synthesis of the results obtained and their generalisation to characterise the stylistic features of the artistic design of each edition of the Greek epic and the author's style of the artist and designer M. Pshinka in general. *Results*. The defining feature of the

author's style of M. Pshinka is characterised as romanticism with its inherent psychology, emotionality in the interpretation of the characters' images, attention to detail, energy and accuracy of drawing, inner expression, drama, and dynamics of complex compositions of illustrations. The interaction of purely artistic (pictorial) and constructive components of book design layouts, as well as the dependence of original design solutions on the ideological and semantic content and stylistic originality of the texts to achieve synergy of verbal and visual images, which makes M. Pshinka's books a phenomenon of syncretic art, is traced. *Scientific novelty*. The artistic interpretation of epic Greek works, which was carried out by M. Pshinka, is first considered in a comprehensive and multifaceted manner. Not only illustrations, artistic means of generating images of heroes, and reproduction of plots, but also original design and constructive solutions, which achieved organic unity in the architectonics of book layouts, have been analysed.

Keywords: illustration; book design; publications for children; Greek epic; synergy of verbal and visual images; syncretic art; author's style; Mykola Pshinka

Інформація про автора

Наталія Пшінка, доцент, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. Михайла Бойчука, 32, Київ, Україна, 01103, ORCID iD: 0000-0003-1143-5854, e-mail: natpshinka@gmail.com

Information about the author

Natalia Pshinka, Associate Professor, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design, 32 Mykhaila Boichuka St., Kyiv, 01103, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1143-5854, e-mail: natpshinka@gmail.com



СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ ЗМІЯ В КОНТЕКСТІ ІДЕНТИЧНОСТІ РЕКЛАМНИХ БРЕНДІВ

Тетяна Шрамко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — виявити особливості образу та символіки Змія в графічному дизайні рекламних брендів як багаторівневого утворенні, що характеризується наявністю багатьох прихованих сенсових кодів. *Методологія дослідження*. Застосовано метод семантичного та іконографічного аналізу; типологічний метод (для виявлення специфіки графічного дизайну рекламного бренду та його ідентичності), метод порівняльного аналізу (для виявлення особливостей трактувань образів Змія в сучасних логотипах) та ін. *Результати*. На прикладах логотипів провідних сучасних компаній розглянуто процес семіозису знаків, об'єктивованих в деталях образу Змія. Семіотичний аналіз дизайну рекламного бренду представлено як один із ефективних та цікавих способів розуміння та осмислення його ідентичності. Виявлено, що всі характеристики образу Змія в графічному дизайні бренду мають семантичний та функціональний зміст. Дослідження виявило, що в контексті ідентичності рекламних брендів семіотичний аспект є не менш значущим, ніж естетичний, оскільки бренд — це символ/знак, що орієнтований на реалізацію споживачької поведінки і психологічна структура якого складається з емоційного, оцінного, когнітивного та поведінкового компонентів і проявляється на особистісному рівні через комплекс асоціацій та вражень і, відповідно, цінності, емоції та міфологеми є його диференційованими ознаками. Використання образу Змія в логотипі автомобільної марки передає вміння виробника підхоплювати тенденції та адаптувати функціонал авто до запитів клієнтів; Уроборос, або зміїне кільце, в дизайні рекламних брендів одягу символізує оновлення та мудрість («Gucci», «Trussardi»). *Наукова новизна*. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено образ Змія в контексті ідентичності рекламних брендів; логотипи представлено як семіосферу, інтерпретація якої являє собою процес декодування знаків та образів з метою поглибленого осмислення сенсів ідентичності бренду.

Ключові слова: рекламний бренд; ідентичність; дизайн; логотип; образ; Змії; знак; семіотичний аспект

Для цитування

Шрамко, Т. (2022). Семіотичний аналіз образу Змія в контексті ідентичності рекламних брендів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 205-210. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269644>

ВСТУП

В умовах однотипної товарної пропозиції глобальна конкуренція вимагає від власників брендів нових підходів та методів впливу на споживача. Тому все більше брендів ведуть жорстку боротьбу за сприйняття брендової ідентичності споживачем.

Ідентичність бренду — це поєднання цінностей бренду, комунікаційного стилю, а також візуальних та емоційних характеристик, що досягається завдяки реалізації комплексу факторів

рекламних компаній; одним із ключових, зокрема, є його позиціонування, що визначає сприйняття покупцями певного бренду та асоціації його з певними властивостями. У цьому контексті велику роль відіграє емоційно-проекційний тип креативної рекламної стратегії, який спирається на психологічно значущі та зазвичай уявні властивості. Північною в цій стратегії є невербальна ідентифікація бренду — рекламні образи, музичне та загальне стильове рішення та ін. Графічний дизайн активно і постійно використовується для розробки глобального іміджу та ідентичності, оскільки кожна

компанія повинна мати «бренд», який ідентифікує її та відрізняє від інших — фірмовий хроматичний діапазон, конкретний набір шрифтів, тобто набір елементів, що визначають власну ідентичність рекламного бренду. Графічний стиль — це те, що визначає ідентичність об'єкта, а графічна ідентичність, відповідно, є скоординованим набором візуальних знаків, які соціум миттєво розпізнає та запам'ятовує як сутність компанії. Знаки та образи, які складають систему корпоративної ідентичності, мають однакову функцію, але кожен з них має різні комунікаційні характеристики. Ці ознаки доповнюють одна одну синергетично впливаючи, що підвищує загальну ефективність. Особливу увагу в цьому контексті привертають зооморфні образи, оскільки тварини протягом тисячолітньої історії і на сучасному етапі вважаються найбільш універсальними учасниками образної системи візуальної культури людини. У цьому контексті актуалізується необхідність дослідження зооморфних образів як знакової системи. Постає проблематика виявлення «мови», засобами якої відбувається передача необхідної інформації. Особливу увагу в контексті ідентичності рекламного бренду привертає образ Змія.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Дослідженню різноманітних аспектів образу Змія присвячено окремі наукові публікації вітчизняних дослідників. Так, наприклад, Т. Крашеннікова (2015) в статті «Образ Змія в українській літературній казці XIX століття» аналізує різноманітні варіанти сприйняття образу Змія в світовій культурі та особливості його подання в українських казкових текстах означеного періоду; С. Рупнова (2015) досліджує фольклорно-міфологічний образ Змія в українській книжковій графіці другої половини XX — початку XXI ст. в однойменній науковій публікації; Д. Король (1999) розглядає образ змії в трипільській культурі у публікації «Спроба реконструкції Трипільської міфології за пам'ятками мистецтва», проявам теми рептилій в мотивах українського акцидентного шрифту частково присвячено публікацію Т. Іваненко (2007) «Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті» та ін. Проте в контексті дизайну рекламного бренду образ Змія лишається невисвітленим.

Мета статті — виявити особливості образу та символіки Змія в графічному дизайні рекламних брендів як багаторівневого утворенні, що характеризується наявністю багатьох прихованих сенсових кодів.

Пріоритетними методами дослідження стали: метод семантичного та іконографічного аналізу; також застосовано типологічний метод (для виявлення специфіки графічного дизайну рекламного бренду та його ідентичності), метод порівняльного аналізу (для виявлення особливостей трактувань образів Змія в сучасних логотипах) та ін.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Бренд — це «поєднання назви, символу та дизайну, що створює відмінну ідентичність для споживачів серед багатьох варіантів вибору завдяки різноманітним елементам» (Farhana, 2012, с. 224).

Створення бренду передбачає врахування таких факторів, як:

- оригінальність (бренд легко запам'ятовується покупцем);
- хроматичний діапазон (кольори та нюанси, які утримують покупця; бренд передає прив'язаність);
- символічне значення (знаки в бренді повинні бути чіткими та лаконічними);
- ефективність (здатність привернути покупця за допомогою відповідних методів);
- мнемонічний потенціал (він встановлює кількісний аспект — ефективність бренду забезпечується великою кількістю повторень).

Графічний дизайн будь-якого рекламного бренду можна розглядати як багаторівневу цілісність, насичену розмаїттям сенсів, для виявлення яких до нього може бути застосований семіотичний аналіз.

Семіотика — наука про знаки та знакові системи, які виступають як засоби комунікації — збереження, передачі та перероблення інформації в культурі, природі й самій людині. Основоположником науки вважається американський філософ Ч. Пірс, який поєднав фрагментарні наукові уявлення про знакову природу людської реальності, які існували раніше, розробив цілісну концепцію семіотики з обґрунтуванням основних понять (знак, об'єкт, інтерпретанта) та представленням системи знаків (знаки-іденти, іконічні знаки, символи) (Peirce, 1991, р. 142). На сучасному етапі розвитку суспільства відкриття Ч. Пірса в семіотиці позиціюються як крок до розуміння процесуальної природи знака в процесі визначення способу його існування в комунікаціях (Afsi, 2020, р. 273). У контексті дизайну рекламного бренду, знаком може бути, зокрема, графічне зображення — логотип, що несе інформацію про об'єкт, який він заміщує, виражаючи його ідентичність. В процесі діалогу як взаємодії суб'єкта та суб'єкта, об'єкта та об'єкта, відбувається процес зчитування інфор-

мації зі знака або його системи — процес його інтерпретації — семіозис (за Ч. Пірсом). Семіотичний аналіз дизайну рекламного бренду, зокрема логотипа, передбачає виявлення та інтерпретацію прихованих кодів, спираючись на особистий досвід, а також ту комунікаційну ситуацію (риторичний та ідеологічний універсум), в якій його було створено. Іншими словами, семіотичний аналіз виявляє в дизайні рекламного бренду коди різних рівнів, які задіяні в побудові сенсу образу в процесі репрезентації ідентичності рекламного бренду.

Надзвичайно цікавим із семіотичної точки зору в дизайні реклами бренду посідає образ Змія — змієподібної міфологічної істоти, зовнішній вигляд якої частково або повністю є зміїним.

Міфологія є одним із найбільш ранніх способів пізнання світу, містить уявлення та знання давньої людини про Всесвіт, першоелементи, богів, людину, смерть і має символічний характер. Символ у міфологічній свідомості — це особлива форма єдності чуттєвого та абстрактно-чуттєвого пізнання, вираженого не у вигляді понять та інших форм думки, а у вигляді єдності чуттєвого образу та сенсу, що містяться в міфі.

Т. Крашенинникова (2015), аналізуючи образ Змія в світовому культурному просторі, наголошує на тому, що в аккадійській міфології його розглядали як уособлення первісного хаосу: «...небо та земля з'явилися в результаті розтину навпіл тіла семиголової драконихи Тіалат», а також «духу якогось місця, захисника, втіленням нечистої сили, володарем вод та вогню», а в міфології народів Євразії образ Змія безпосередньо пов'язаний із «постаттю Великої Богині, жіночими божествами плодючості, земними і небесними водами, підземним світом» (с. 384).

В. Завадська, досліджуючи українську систему міфообразів, зауважує, що «...Змій є одним із основних образів світової міфології. Це і творець світу, й уособлення стихій, і дух місцевості, й захисник, і сексуальний символ, і втілення нечистої сили, і володар вод та підземного вогню, і постійний казковий супротивник лицаря» (Завадська та ін., 2002, с. 140).

У міфології народів Тропічної та Південної Африки Змій символізує деміурга та культурного героя, позиціюється як символ світобудови, життя і смерті, влади та реінкарнації.

Варто зауважити, що символічне значення Змія на зображенні безпосередньо пов'язане з його положенням. Так, наприклад, так зване зміїне кільце (змій хапає пашею власний хвіст), відоме також як Уроборос, є одним із найдавніших символів, яке відоме людству й уособлює безсмертя та вічне життя. Змій, чи кілька Зміїв, які обвивають посох або жезл — один із окультних знаків,

символ ключа до таємного знання, дуалізму світобудови.

З II тисячоліття до н.е. в Давньому Вавилоні образ Змія поширюється як емблема медицини. Широко відомий з античної міфології посох Асклепія (Змій обвиває сучкувату палицю), давньогрецького бога медицини, який завдяки зміям винайшов ліки для воскресіння мертвих — один із найпоширеніших символів медицини з VIII ст. до н.е. На сучасному етапі вертикально розміщений посох, обвитий Змієм, що зображений на тлі земної кулі, оповитої лавровим гіллям, є емблемою Всесвітньої Організації Здоров'я при ООН. Ця емблема була прийнята на I Всесвітній Асамблеї охорони здоров'я в Женеві у 1948 р. і відображає владарювання медицини над цілющими силами природи, які охороняють життя.

З часів Античності кадуцей (два Змія обвивають жезл, повернувшись один до одного головами) є символом примирення, атрибутом послів та торговців. Відповідно до античної міфології Гермес отримав у подарунок від свого брата Аполона чарівний посох, встромив його між двома Зміями, які боролися, і вони одразу обвили його. За доби Відродження кадуцей стає загальномедичинським символом, оскільки покровителем алхімії, яка стала активно розвиватися з XVI ст., з метою отримання ліків, вважався Гермес. На сучасному етапі кадуцей широко використовується на логотипах фармакологічних і медичних компаній США (наприклад, «Medical pharماسу» та ін.).

Змій у контексті дизайну рекламного бренду — складний образ, який зокрема символізує:

- фертильність — це значення в образах Змія сформувалося історично;
- креативність та життєлюбство — гнучкість Змія пов'язана з його здатністю пристосовуватися та виживати в несприятливих умовах;
- трансформація — це значення безпосередньо пов'язане з тим, що змії періодично скидають шкіру.

Особливу популярність логотипи з зображенням Змія отримали у північноамериканських виробників автомобілів.

Перші образи Змія як символу на логотипах використовували в значенні астрологічного знаку за китайським календарем (рік змії) — одним із прикладів є логотип автомобілів марки «Альфа-Ромео», розроблений ще в 1910 р. (незважаючи на кілька сучасних редизайнів цієї емблеми, її ключова сутність лишилася незмінною). Іконографічна програма закладена в круговій формі самого логотипу, який заснований на гербі Мілану XIV–XV ст.: зелений змії розміщено поруч із

червоним хрестом на сірому тлі в середині темно-синього кола, у верхній частині якого написана назва фірми. Хрест використовується для вираження поваги до воїнів міста Мілана, а також є даниною християнській традиції. Образ Змія на логотипі репрезентовано у вигляді тварини з людським тілом у пащі, цей символ запозичено з родинного герба, який належав родині Вісконті — одній із найвпливовіших в Мілані. Тут Змій символізує вплив та владу.

Незвичний образ Змія використано в графічному дизайні бренду «Shelby Mustang» — преміум-моделі компанії «Ford», яку протягом 1965–1968 рр. випускала компанія «Shelby American», а в 1969–1970-х рр. — компанія «Ford». Модель «Shelby» було вирішено відродити, коли компанія представила своїй цільовій аудиторії автомобіль Ford Mustang 5-го покоління. Оскільки автомобілі 1965–1966 рр. були невеликими за розміром та легкими, їх зазвичай називали «Кобри» — це й передавав логотип. Образ Змія на цьому логотипі виглядає могутньо, сильно і водночас артистично — цей логотип далекий від мінімалізму за своїм дизайном, оскільки для зміїної луски використовується кілька різних орнаментальних елементів. Паща Змія відкрита, що вказує на те, що він «готовий атакувати». У контексті автомобільної тематики це можна інтерпретувати як надійну роботу автомобіля, оскільки авто завжди допоможе власнику, ставши на сторожі його потреб, коли йому необхідно буде дістатися до місця призначення.

Не менш цікавий образ Змія використано дизайнерами на логотипі «Dodge Viper» для моделей періоду 2003–2010 рр. Зображення Змія на логотипі спортивного авто «Dodge Viper» є одним із найбільш агресивних зображень Змія в дизайні рекламних брендів на сучасному етапі. За формою емблема нагадує герб, всередині якого зображена голова Змія з відкритою пащею, від чого логотип виглядає дуже солідно і загрозово одночасно, що створює асоціацію з могутністю авто і може інтерпретуватися як те, що авто завжди буде допомагати своєму власнику долати нові відстані та перешкоди.

Один із найстаріших виробників автомобілів на території Англії «AC Cars» (перша назва «Auto Carriers Ltd») використав образ Змія в дизайні бренду марки «AC Cobra» — спортивного автомобіля спільного британсько-американського виробництва (двигун Ford V8 періодично випускався як в Британії, так і в США, з 1962 р.). Овальний логотип «AC Cobra» виконано в кількох кольорах — білому, червоному, синьому та металік. Біле тло дозволяє підкреслити виразність Змія, якого

зображено в середині логотипа. Червоні оторочки і тло, на якому зображено назву компанії, роблять логотип більш ефектним, а синій Змій з червоними елементами в центрі логотипа поділяє простір на дві симетричні частини, роблячи його чітким та впізнаваним.

Образ Змія на логотипі автомобільної компанії з Об'єднаних Арабських Еміратів «Zagooq Motors», яка виробляє розкішні люксові авто вищого класу, позиціюючи їх доволі амбіційно і водночас з акцентом на місцевий колорит («Суперкари, які народилися в пустелі»), відчутно відрізняється від зображень на емблемах американських та британських авто. Змій посміхається, демонструючи абсолютно інше емоційне тло — могутнє, впевнене та оптимістичне.

Принт, із образом Змія, активно використовується італійським брендом «Gucci» у кількох варіантах — смугастий Змій на стрічці з трьох смуг синього, червоного та синього кольору (з 2016 р.), а також зміїне кільце (уроборос) (з 2018 р.). У дизайні рекламного бренду «Gucci» Змій уособлює символ знання.

У 2022 р. логотип «Trussardi» було переосмислено завдяки закругленим формам та збільшеному проміжку між літерами. Символ бренду італійський грейхаунд в сучасній інтерпретації набув графічної округлої форми, нагадуючи образ міфологічного Змія Уроборос, уособлюючи нескінченне відродження.

У 2015 р. відбулася презентація оригінального аромату «Mortal Skin» французького нішового бренду «Stéphane Humbert Lucas 777». Графічний дизайн чітко втілює основну ідею — мистецтво спокуси, повільне переслідування здобичі. Золотий Змій, зображений на тлі чорного скла флакона, чарівний та загадковий; він повільно підповзає, гіпнотизуючи діамантовим поглядом. Дизайн нової колекції ароматів «La Collection Serpent», натхненням для створення якої стали найвідоміші світові легенди про змії, також вирішено в золотому кольорі. Флакони п'яти ароматів — «God of Fire», «Crying of Evil», «Sand Dance», «Venom Incarnat» та «Lady White Snake» виконано в блакитному, фіолетовому, коричневому, червоному та білому кольорах. У цьому разі дизайн передає ідентичність ароматів через колір, наприклад, Змій «God of Fire» є уособленням Шіутекутлі — ацтекського бога вогню, світла і дня, який є творцем всього живого на землі та самого життя; «Sand Dance» уособлює заклинателів душ з Калбелії, а «Lady White Snake» — символом сили духу та таємниці світобудови, трансформацій та розвитку — згідно з давньою китайською легендою, богиня-Змія тисячу років провела у медитації, приборкуючи енергії

Всесвіту, набувши зрештою людської форми і перетворившись на найвродливішу в світі жінку.

ВИСНОВКИ

Дослідження виявило, що в контексті ідентичності рекламних брендів семіотичний аспект є не менш значущим, ніж естетичний, оскільки бренд — це символ/знак, що орієнтований на реалізацію споживацької поведінки, психологічна структура якого складається з емоційного, оцінного, когнітивного та поведінкового компонентів і проявляється на особистісному рівні через комплекс асоціацій та вражень, відповідно цінності, емоції та міфологеми є його диференційованими ознаками.

Графічний дизайн рекламного бренду несе інформацію про концепцію компанії, особливості її заснування та історичного розвитку, призначення конкретного товару, уявлення про потреби і запити споживачів та ін.

На основі семіотичного аналізу образу Змія, репрезентованого в графічному дизайні сучасних брендів, виявлено безпосередню залежність символіки від асоціацій з певними властивостями та характеристиками товарів, що рекламуються.

Використання образу Змія в логотипі автомобільної марки може передавати величезну кількість значень, проте найчастіше мова йде про креативність, вміння виробника підхоплювати тенденції та адаптувати функціонал власних автомобілів відповідно до запитів клієнтів. Саме в цьому контексті образ Змія виглядає логічно та обґрунтовано.

У графічних зображеннях фармацевтичних компаній типовим є використання посоха Асклепія (Змій обвиває сучкувату палицю) або кадуцея (два Змія обвивають жезл, повернувшись один до одного головами).

Один із найдавніших символів, відомих в історії людства — Уроборос або зміїне кільце (змій хапає пащею власний хвіст) в дизайні рекламних брендів одягу є символом оновлення та мудрості («Gucci», «Trussardi»).

У дизайні нішових брендів образ Змія сприяє втіленню основної ідеї певного аромату (наприклад, мистецтво спокуси, повільне переслідування здобичі в бренді «Stéphane Humbert Lucas 777»).

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено образ Змія в контексті ідентичності рекламних брендів. Логотипи представлено як семіосферу, інтерпретація якої являє собою процес декодування знаків та образів з метою поглибленого осмислення сенсів ідентичності бренду. На прикладах ло-

готипів провідних сучасних компаній розглянуто процес семіозису знаків, об'єктивованих в деталях образу Змія. Семіотичний аналіз дизайну рекламного бренду представлено як один із ефективних та цікавих способів розуміння та осмислення його ідентичності. Виявлено, що всі характеристики образу Змія в графічному дизайні бренду мають семантичний та функціональний зміст.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Завадська, В., Музиченко, Я., Таланчук, О., & Шалак, О. (2002). *100 найвідоміших образів української міфології* (О. Таланчук, ред.). Орфей.
- Іваненко, Т. (2007). Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 59–65.
- Король, Д. О. (1999). Спроба реконструкції трипільської міфології за пам'ятками мистецтва. *Культурологічні студії*, 2, 79–102.
- Крашеніннікова, Т. (2015). Образ змія в українській літературній казці XIX століття. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*, 2015, 383–387.
- Рунова, С. (2015). Фольклорно-міфологічний образ змія в українській книжковій графіці другої половини XX – початку XXI століття. *Українська академія мистецтва*, 24, 202–211.
- Afisi, O. T. (2020). The Concept of Semiotics in Charles Sanders Peirce's Pragmatism. *Trends in Semantics and Pragmatics*, 22, 270–274 <https://cutt.ly/WNSISIs>
- Farhana, M. (2012). Brand Elements Lead to Brand Equity: Differentiate or Die. *Information Management and Business Review*, 4(4), 223–233. <https://doi.org/10.22610/imbr.v4i4.983>
- Peirce, Ch. (1991). On the Nature of Signs. In J. Hoopes (Ed.), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce* (pp. 141–143). University of North Carolina Press.

REFERENCES

- Afisi, O. T. (2020). The Concept of Semiotics in Charles Sanders Peirce's Pragmatism. *Trends in Semantics and Pragmatics*, 22, 270–274. <https://cutt.ly/WNSISIs> [in English].
- Farhana, M. (2012). Brand Elements Lead to Brand Equity: Differentiate or Die. *Information Management and Business Review*, 4(4), 223–233. <https://doi.org/10.22610/imbr.v4i4.983> [in English].
- Ivanenko, T. (2007). Proiavy zoomorfnykh motyviv u suchasnomu aktsydentnomu shryfti [Manifestations of Zoomorphic Motifs in Modern Accidental Font]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 59–65 [in Ukrainian].

- Korol, D. O. (1999). Sproba rekonstruktsii trypils'koi mifolohii za pamiatkamy mystetstva [An Attempt to Reconstruct Trypilian Mythology Based on Art Monuments]. *Kulturolohichni studii*, 2, 79–102 [in Ukrainian].
- Krashennikova, T. (2015). Obraz zmiia v ukrainskii literaturnii kaztsi XIX stolittia [The Image of Snake in Ukrainian Literary Tale of XIX Century]. *Native Word in Ethnocultural Dimension*, 2015, 383–387 [in Ukrainian].
- Peirce, Ch. (1991). On the Nature of Signs. In J. Hoopes (Ed.), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce* (pp. 141–143). University of North Carolina Press [in English].
- Runova, S. (2015). Folkloro-mifolohichniy obraz zmiia v ukrainskii knyzhkovii hrafcitsi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Folkloric and Mythological Image of the Snake in Ukrainian Book Graphics of the Second Half of the XXth – Early XXIst Centuries]. *Ukrainian Academy of Art*, 24, 202–211 [in Ukrainian].
- Zavad'ska, V., Muzychenko, Ya., Talanchuk, O., & Shalak, O. (2002). *100 naividomishykh obraziv ukrainskoi mifolohii* [100 Most Famous Images of Ukrainian Mythology] (O. Talanchuk, Ed.). Orfei [in Ukrainian].

SEMIOTIC ANALYSIS OF THE SNAKE IMAGE IN THE CONTEXT OF ADVERTISING BRANDS' IDENTITY

Tetiana Shramko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the image and symbolism of the Snake in the graphic design of advertising brands as a multilevel formation characterised by the presence of many hidden semantic codes. *Research methodology*. The method of semantic and iconographic analysis; typological method (to identify the specifics of the graphic design of the advertising brand and its identity), the method of comparative analysis (to identify the peculiarities of the interpretation of the Snake images in modern logos), etc. *Results*. In the examples of logos of leading modern companies, the process of semiosis of signs objectified in the details of the Snake image is considered. The semiotic analysis of advertising brand design is presented as one of the effective and interesting ways to understand and comprehend its identity. It was found that all the characteristics of the Snake image in the graphic design of the brand have semantic and functional content. *Scientific novelty*. The image of the Snake in the context of the advertising brands' identity is studied for the first time in national art history; logos are presented as a semiosphere, the interpretation of which is a process of decoding signs and images to deepen the understanding of the brand identity meanings. *Results*. The study found that in the context of the advertising brands' identity, the semiotic aspect is no less significant than the aesthetic one since a brand is a symbol/sign that is focused on the implementation of consumer behavior and the psychological structure of which consists of emotional, evaluative, cognitive and behavioural components and is manifested at the personal level through a set of associations and impressions and, accordingly, values, emotions, and mythologemes are its differentiated features. The use of the image of the Snake in the logo of the car brand conveys the ability of the manufacturer to pick up trends and adapt the functionality of the car to the needs of customers; Ouroboros, or snake ring, in the design of advertising brands of clothing symbolizes renewal and wisdom (Gucci, Trussardi). *Keywords*: advertising brand; identity; design; logo; image; Snake; sign; semiotic aspect

Інформація про автора

Тетяна Шрамко, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-1898-1826, e-mail: tatanasramko39@gmail.com

Information about the author

Tetiana Shramko, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1898-1826, e-mail: tatanasramko39@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск
Issue

47

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Валентина Мамедова / Valentyna Mamedova

Літературний редактор / Literary editor
Людмила Таран / Liudmyla Taran,

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Олена Вапельник / Olena Vapelnyk

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor

Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych
Марія Шевченко / Mariia Shevchenko

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: 12.12.2022. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 24,65. Обл.-вид. арк. 21,61.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4929

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