



Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

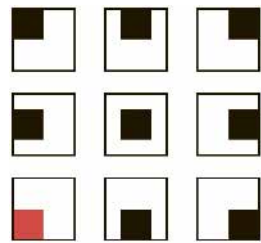
М-У

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ
ART RESEARCH OF UKRAINE

Випуск 23
ISSN (print) 2309-8155

Volume 23
ISSN (online) 2663-0370





І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ ART RESEARCH OF UKRAINE

Збірник наукових праць
A Collection of Academic Articles

Видається з 2000 року
Published since 2000

Випуск 23
Volume 23

Київ — ІПСМ НАМ України — 2023
Kyiv — MARI NAAU — 2023

УДК 7.036(477)
М 65

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck.
The articles are checked for plagiarism using Unicheck software.

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол №10 від 28 листопада 2023 року)

Recommended for publication
by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol No. 10 of November 28, 2023)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України
періодичне наукове видання «Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць»
внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати
дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії
з мистецтвознавства (наказ Міністерства освіти і науки України від 20.12.2023 р. №1543)

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine,
Art Research of Ukraine: A Collection of Academic Articles
is included into the category B of the Register of Scientific Professional Publications of Ukraine
that publish the results of theses for the degrees of Doctor and Candidate in Art Studies, and Doctor of Philosophy
(Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 1543 of December 20, 2023)

Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць / ІПСМ НАМ України; І. Б. Савчук
(голов. ред.) [та ін.]. Київ : ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. 23. 251 с.: іл.

Art Research of Ukraine: A Collection of Academic Articles, ed. Igor Savchuk. Kyiv: Modern
Art Research institute of National Academy of Arts of Ukraine, 2023. Vol. 23. 251 p.
ISSN (print) 2309-8155
ISSN (online) 2663-0370

«Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць» присвячено питанням історії
та теорії образотворчого мистецтва, дизайну, музики, театру, кіно, іншим актуальним проб-
лемам культури. Для дослідників, студентів мистецьких вишів, докторантів.

Art Research of Ukraine: A Collection of Academic Articles deals with history and theory of
fine art, design, music, theatre, cinema, and other topical cultural issues. The publication is aimed
for researchers, students of art schools, postdoctoral students.

ISSN 2309-8155 (Print)
ISSN 2663-0370 (Online)

©Автори статей, 2023
©ІПСМ НАМ України, 2023

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Ігор САВЧУК

головний редактор,
доктор мистецтвознавства, професор,
директор Інституту проблем сучасного
мистецтва НАМ України (Україна)

Руслана БЕЗУГЛА

доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України (Україна)

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділу театрознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України (Україна)

Марина ГУБАРЕНКО

доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник
відділу естетики, Інститут проблем сучасного
мистецтва НАМ України (Україна)

Даніель ЗАВАНЬО

доктор філософії (PhD), доцент,
Університет Мілан-Бікокка (Італія)

Олександр КЛЕКОВКІН

доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач відділу естетики,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України (Україна)

Олена КОЛОСНІЧЕНКО

доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри художнього моделювання
костюма, Київський національний
університет технологій та дизайну (Україна)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ

доктор наук, професор, професор кафедри
перфоматики факультету польських студій,
Ягеллонський університет в Кракові;
віце-директор театрального інституту
Збігнева Рашевського у Варшаві (Польща)

EDITORIAL TEAM

Igor SAVCHUK

Editor in Chief,
Doctor in Art Studies, Professor, Director,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ruslana BEZUHLA

Doctor in Art Studies, Associate Professor,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Hanna VESELOVSKA

Doctor in Art Studies, Professor,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Maryna HUBARENKO

Doctor in Art Studies, Professor,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Daniele ZAVAGNO

Ph. D., Associate Professor, University of Milan-
Bicocca (Italy)

Olexander KLEKOVKIN

Doctor in Art Studies, Professor,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olena KOLOSNIICHENKO

Doctor in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University of Technologies and
Design (Ukraine)

Dariusz KOSIŃSKI

Ph.D., Professor, Performance Studies
Department, Jagiellonian University (Kraków);
Deputy Director of the Zbigniew Raszewski
Theatre Institute in Warsaw (Poland)

Мірослав Пьотр КРУК
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії середньовічного
мистецтва, Інститут історії мистецтва,
Гданський університет;
куратор відділу православного мистецтва,
Національний музей у Кракові (Польща)

Марина ПРОТАС
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності
і культурних обмінів, Інститут проблем
сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

Олексій РОГОТЧЕНКО
доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України (Україна)

Роман Павел САПЕНЬКО
доктор філософських наук, професор
завідувач кафедри філософії культури,
Зеленогурський університет (Польща)

Віктор СИДОРЕНКО
кандидат мистецтвознавства, професор,
провідний науковий співробітник
відділу візуальних практик,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України (Україна)

Богдан ТРОХА
доктор філології, професор
професор кафедри літератури
і популярної культури,
Зеленогурський університет (Польща)

Поліна ХАРЧЕНКО
кандидат педагогічних наук, доцент,
учений секретар відділення теорії та історії
мистецтв, Національна академія мистецтв
України (Україна)

Асматі ЧІБАЛАШВІЛІ
кандидат мистецтвознавства, старший нау-
ковий співробітник, заступник директора з
наукової роботи, Інститут проблем сучасного
мистецтва НАМ України (Україна)

Mirosław Piotr KRUK
Ph.D. in Art Studies, Professor,
Head of the Division of Medieval Art,
Institute of the History of Art, University of
Gdańsk (Poland);
curator of the Department of the Orthodox Art,
National Museum (Poland)

Maryna PROTAS
Doctor in Art Studies, Chief Research Fellow,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Oleksiy ROHOTCHENKO
Doctor in Art Studies, Professor,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Roman Paweł SAPENKO
Ph.D. in Philosophy, Professor, University of
Zielona Góra (Poland)

Victor SYDORENKO
Candidate in Art Studies, Professor,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Bochdan TROCHA
Ph.D. in Philology, Professor, University of
Zielona Góra (Poland)

Polina KHARCHENKO
Candidate in Pedagogy, Associate Professor
National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Asmati CHIBALASHVILI
Candidate in Art Studies, Chief Research
Fellow, Deputy Director for Scientific Affairs,
Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

МИСТЕЦЬКА РЕЦЕПЦІЯ ВІЙНИ
ARTISTIC RECEPTION OF WAR

МАРИНА ПРОТАС, НАТАЛІЯ БУЛАВІНА, ІГОР ІСИЧЕНКО

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ВИЗВОЛЬНОЇ ВІЙНИ

UKRAINIAN ART IN THE CONTEXT OF THE LIBERATION WAR

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294868

Марина Протас

Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторсько-виставкової діяльності
та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

Doctor of Art Studies, Senior Research
Fellow, Chief Researcher in the Department
of Curatorial and Exhibition Activity
and Cultural Exchange,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Наталія Булавина

Мистецтвознавець, завідувач відділу
кураторсько-виставкової діяльності
та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: bulavina_n@ukr.net

Nataliia Bulavina

Art critic, Head of the Department
of Curatorial and Exhibition Activity
and Cultural Exchange,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-1109-7827

Ігор Ісиченко

Доктор філософії з гуманітарної географії,
головний науковий співробітник відділу
кураторсько-виставкової діяльності
та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: igor.isichenko@gmail.com

Igor Isichenko

PhD in Human Geography,
Leading Research Fellow in the Department
of Curatorial and Exhibition Activity
and Cultural Exchange,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0000-4218-4002

Анотація. Напад Росії на Україну вивів на поверхню культурно-мистецького буття нації явища, які до активної фази повномасштабного вторгнення окупантів 24 лютого 2022 року не мали чіткої визначеності; та вони проявилися завдяки свідомій активізації ендемічних культуротворчих потенцій, що стало потужним інструментом опору українських митців, які разом з народом об'єдналися у єдиний організм боротьби за суверенітет і демократичний лад держави. Потужна творча робота на перемогу у визвольній війні кожної особистості показала, що, попри різну парадигмальну орієнтованість чи на глобалізовану естетику контемпорарних візуальних практик, чи на традиції стильових наративів автономного мистецтва, художники свідомо утворили арт-опір вмотивованих концептуально і емоційно проектів, що виявили історичну само-ідентифікаційну тривкість етно-національного світогляду, що налічує тисячолітній термін існування державності українства в лоні європейської цивілізації.

Головним рушієм опору окупанту з боку творчої спільноти стає активація саме духовно-естетичної когніції, відомої як кордоцентризм і серафізм. Цей особливий геокультурний гештальт національного світовідчуття, що проявив визвольний рух проти «*русского мира*», може бути також прикладом ефективності деколоніальної корекції пан-ідеологічного нарративу європоцентризму на шляху до повноцінного багатокультурного цивілізаційного буття світової системи у синергії духовних традицій різних народів і модерних експериментальних епістем їх еволюційних трансформацій.

Ключові слова: мистецький опір України, європоцентризм, модерна/колоніальна світова система, національна самоідентичність, російсько-українська війна, українське мистецтво.

Постановка проблеми. Досліджуючи проблему взаємин війни і демократії, Майк Гардт (Michael Hardt) і Антоніо Негрі (Antonio Negri) наголошували, що аналітичні розвідки під час війни потребують комплексного осмислення, адже мілітарні події впливають на соціокультурні, політико-економічні аспекти буття, а власне *contemporaneity* встановлює «гегемонію нематеріальної праці», бо гуманітарні ідеї трансформують суспільство завдяки інформації, емоційним образам, емпатії, рефлексії, і «мир піднесено для загалу як найвищу цінність, необхідну умову будь-якого звільнення», і водночас «“народ” — це форма суверенної влади» [10, pp. 65, 67, 79]. Тому розмірковувати про арт-епістему в умовах війни, що розв'язала в Україні імперська країна-терорист Росія, вчиняючи геноцид і воєнні злочини, і при цьому не торкатися подій власне війни було б недоцільною справою. Тим паче в ситуації «war against war», коли українці демонструють «творчі сили, в яких проявляється потенціал із створення нового світу» [10, p. 68]. Невипадково навіть руїни осель митці сприймають не лише як факт злочину проти людяності, а й світанок відбудови вільного справедливого життя, бо любов і добро перемагають темряву. (Іл. 1).

Чутливість дихотомії «вільна творчість versus імперсько-загарбницька війна» посилена тим, що мистецтво України історично знаходилося у зоні впливу одразу двох домінуючих епістем, причому впливу радянського авторитарно-тоталітарного нарративу вдалось позбутися з виголошенням державної незалежності 1991 року, а от обумовлений ендемічним скіфо-сарматським корінням культури Середземномор'я нарратив європоцентризму потребував корекції в контексті критики модерної/колоніальної світової системи. У добу Просвітництва давнє багатомірне тлумачення часу редукувало до розуміння лінійності прогресу знання від античності і середньовіччя до поточної ери, що тепер надало формальних прав сучасним візуальним практикам західних «пост-етнічних» технокультур позиціонувати себе локомотивом цивілізаційного досвіду, завдяки чому затвердився модус «advanced art», втім «усі сторони в дискусії дотримуються вузької концепції мистецтва. <...> Філософи мистецтва, історики мистецтва, теоретики мистецтва та самі митці зосереджуються на невеликій частині того, що публіка називає “мистецтвом”» [17, p. 171]. Однак війна в центрі Європи ХХІ сторіччя довела, що технічне оснащення і наявність ядерної зброї не гарантує націям загальнокультурного розвитку, тим паче духовно-витонченої освіченості. Ба більше, з'ясувалось, що реплікація пастиш-естетики *global public art* уживається з біополітичним зомбуванням громадян тоталітарним фашизмом, що тепер відомий як «рашизм» (лауреат Премії Ганни Арендт 2014 року Юрій Андрухович, розмірковуючи про «Катинську різанину» в Оленівці, де росіяни катували і стратили військовополонених полку «Азов», визначив ідею-фікс окупантів про «нацистів», якими нібито є всі українці, фрейдистським витісненням геноцидних схильностей; бо насправді саме табірна ксенофобія і біологічний расизм РФ потребує денацифікації). Україна довела світу, що сила духу демократії як сила духу нації, навіть попри економічну вразливість, може ефективно чинити опір агресії тоталітаризму і звільняти демократичну культуру від хибних стратагем естетики глобалізму, в мистецькій творчості зок-

рема. Геокультурна особливість мистецтва України як суб'єкта європейської цивілізаційної ойкумени, що зберіг зв'язок з давнім цілісним світовідчуттям, стимулює переосмислення парадигмального гістерезису доби постправди. Мисткиня Катя Полтавська переосмислює в евакуації власну етнічну приналежність, акцентуючи в творах образ українок в національному одязі як давніх берегинь волелюбної нації та оспіваної в народній творчості романтичної природи України, і тим опирається твердженню професора Волтера Мінйоло (Walter Mignolo), що буцімто сучасний світ та усі «ми стали цивілізацією смерті» через духовний колапс, позаяк «люди починають вірити в те, що успіх означає бути частиною інституції й накопичувати багатство. Якщо для накопичення багатства вам потрібно знищити довкілля, ви це зробите» [18]. Поширене в Україні автономне мистецтво запобігає колективному божевіллю, стимулюючи екзистенційне індивідуальне бачення, адже підґрунтям сутнісному розвитку є духовний екстазис, війна загострила саме такі відчуття митців. Натомість глобалізована естетика соціально-активних арт-практик на певний час поступилася місцем, бо феноменологія речі в стресових умовах банального виживання втрачає сенс. Деколоніальний дискурс має рацію, коли вбачає в активації ендемічних духовних традицій відповідь на питання «як ми можемо врятувати життя нашої планети і, отже, життя людини?», тим паче що «імперська соціалістична радянська імперія або імперський ліберальний капіталістичний Захід» — «обидва втілюють західні концепції суспільства XVIII століття» [18]. Сучасний наратив техно-новацій під час війни в Україні отримав деколоніальне корегування задля збалансованості духовно-чуттєвого і раціонального формовислову, що унеможливає технократичну байдужість до сутності людини. Війна послабила диктат арт-ринкових стосунків. Митцям, які шукали релевантну потужному емоційному шторму лексику, було замало формально-сучасної візуалізації для фіксації власних вражень від масштабів теперішнього геноциду української нації, що його заподіяв ворог. Система контролю культуріндустрії за мистецьким продуктом, яка ставила знак рівняння між глобалізаційними арт-практиками і демократичним устроєм західних суспільств, раптом дала збій, доводячи правоту її опонентів: «Якщо раніше мистецтво підтримувала держава, оскільки культуру вважали надбанням нації, то сьогодні цю функцію взяли на себе корпорації, які спонсорують й оцінюють художні виставки, вручають нагороди й надають гранти, колекціонують твори мистецтва», але «існує глобальна тенденція щодо підпорядковування сучасного мистецтва політиці управління культурою, що передбачає “демократизацію культури”, сприяє її доступності масам, використовуючи її в як інструмент для забезпечення добробуту суспільства, а також задля реконструкції або зцілення спільноти чи суспільства, яке зазнало насильства» [8, pp. 80, 81]. Якщо авторитарний агресор вчергове з печерною люттю знищує Україну, стираючи ракетами саму можливість фізичного існування нації з її мовою, культурою, мистецтвом, то м'яка цивілізаційна сила західноєвропейського неолібералізму діяла делікатно на ментальному плані, глобалізуючи націю в пост-етнічний субстрат, де мистецтво як ринковий товар бенчмаркінгу редукує в тотальну дизайнізацію, легітимуючи дескілінг, апропріацію, афазію тисячолітнього культурно-мистецького досвіду, що в умовах війни толерує намагання ворога нівелювати культурну пам'ять нації. Арт-ринок не гребує в інтересах бізнесу навіть увагою світу до російсько-української війни, створюючи навколо реїфікованих творів штучний ажіотаж, заманюючи інвесторів, як в Маямі, де у престижному районі наприкінці липня 2022 року відбувся проект «Independent. Rescue Art» у галереї Black Tower Gallery, що презентував відомих арт-бізнесу митців, серед них — Арсен Савадов, Оксана Мась та інші, роботи яких позбавлені справжніх оголених емоцій, що пронизували, наприклад, простір Будинку художника в Києві під час експонування виставки «Soul of Ukraine», присвяченій Маріуполю (Іл. 13, 14). Дослідник феномена біополітики Мішель Фуко мав рацію, коли тлумачив епістемічну трансформацію ідентифікаційної сутності європейців крізь призму їх історичного переходу від хрис-

тиянської ідеї самопожертви в ім'я любові і справедливості до моделі раціоналізованої актуалізації самості в процесі формування і розповсюдження європейської ідентичності як «перманентний антропологізм західної думки» [9, р. 222]. Протиріччя цієї «герменевтики самості», які «складають основу суб'єктності як кореня позитивного Я», він вважав за «одну з найбільших проблем західної культури» [9, р. 222], проблем, яку сучасні аналітики, розв'язують в дусі руху індигенізму як деколонізації європоцентричного нарративу модерної/колоніальної світової системи, через який в ХХ, а тепер і в ХХІ столітті відбулась безжална до людей і природи війна [19]. В цьому контексті Україна, завдяки геокультурній особливості розташування — на що звертав увагу Семуел Гантингтон (Samuel Huntington), — вже як чотири століття має подвійну складність протистояння імперським пан-ідеологіям: шовіністичному «*руському миру*» Сходу та, за висловом Волтера Мініоло, викривленому «темному боку Відродження» Заходу. В обох випадках «(пост)колоніальному епістемічному апартеїду» українці протиставляють епістему усвідомленої само-ідентифікації, що зараз маніфестує себе через військове протистояння російському окупанту та актуалізацію культуротворчих традицій в мистецтві, де переосмислена і взята на арт-озброєння тисячолітня історія формування романтизовано-поетичного світогляду нації. Українські митці, переживаючи весь тягар війни разом із народом, віддзеркалюють глибинну екзистенцію світосприйняття (Іл. 2, 3, 8), де історично закарбована типова українська якість «серафізму», а саме: шанобливе ставлення до сакральної таємниці життя із покірливістю перед Богом поєднані з волеюбною войовничістю козаків, які хоробро боронять суверенність кордонів своєї землі, та на жаль, багато митців гинуть на фронті, серед них — майстер батального живопису Артем Азаров (Іл. 11). На думку українського письменника і літературознавця Остапа Грицяя, духовий аристократизм українського серафізму дотичний «світогляду хрестоносців, що йдуть слідами Христа та християнства» [20, р. 1719]. Такі самі слова виголошує парамедикіня Юлія «Тайра» Паєвська, яка врятувала на війні сотні життів: «Моя спина гнеться лише над пораненими і перед Господом. <...> Атеїстів на “нулі” я не зустрічала, жодного» [15]. В епістемологічному культурно-мистецькому розриві (de-linking of epistemology) разом з рухом опору агресії, разом з протистоянням байдужості естетики глобалізації, зростанням міцї руху індигенізму, ніби у розриві поступовості, народжується нове мислення, дотичне само-ідентифікаційної когніції суверенної нації. Нації, свободу якої пліч-о-пліч з чоловіками в лавах ЗСУ захищають жінки. Нащадки амазонок Причорномор'я і Борисфена нині виконують функцію хранительки українства Оранти, мозаїчний образ якої з ХІ століття прикрашає храм Софії Київської, про що міркує Дана Вітковська (Іл. 4).

Мета дослідження. Метою статті є розгляд кількох критичних аспектів, а саме: а) дослідити факт протистояння національної арт-епістемі України імперському нарративу «*руського миру*», що протягом століть знищує ідентичність українства; б) розглянути спонтанну активізацію в умовах війни генетичної пам'яті українства як прояв індигенізму, когерентний «критичному космополітизму», що збагачує арт-уяву архетипальними візіями сутнісного кордоцентризму як емпатійно-романтичною екзистенцією нації; в) довести важливість критичної корекції регресивних патернів естетики глобалізму в еволюційному русі арт-епістемі України, що в статусі кандидата прагне членства у Євросоюзі.

Виклад основного матеріалу.

Національна арт-епістема versus імперський «*русский мир*». З розв'язанням російсько-української війни в Україні виникає інтерес до історичних аргументів геокультурної окремості двох сусідніх народів, адже росіяни за час свого імперського існування привласнили не лише назву країни, а й історію та культуру українців, яких повсякчас намагаються знищити. Тому дослідження на кшталт того, що зробив Олександр Палій, є нині суспільно затребуваними. Простежуючи різне лінгво-етнічне походження двох народів, автор наголо-

шує високу культурну освіченість від давніх часів української влади і пересічних українців, що вражало європейських мандрівників при порівнянні Київської Русі та Московії, тим паче що «вперше українська мова була друкована в 1490 році, незабаром після того, як було виведено книгодрукування. У першій половині XVII століття в Україні друкували сотні книжок, тоді як у Москві лише декілька» [21, р. 303]. В той час, зауважував митець і критик Іван Кейван (Ivan Keywan), українське мистецтво було найближче до західноєвропейського: «Українське рококо найбільш споріднене з західноєвропейським, а це свідчить про духовне зближення з західними країнами Європи й про близькі контакти наших мистців з ними. Воно також підкреслює різницю між духовністю України й духовністю Московщини» [14, р. 22], однак вже наприкінці XVIII століття «з України окупанти стягнули всі творчі сили в Московщину, а Україну обернули в глуху провінцію» [14, р. 23]. Втім, історія стосунків двох країн довела, що «не має значення, наскільки багатою, могутньою чи підступною є якась сила, ця сила не здатна зробити правду неправдою» [17, р. 173].

Етьєн Балібар (Étienne Balibar), виступаючи 2022 року на Лондонській літній школі з критичної теорії (London Summer School of Critical Theory 2022), пригадав відому тезу Карла фон Клаузевітца (Carl von Clausewitz) про війну як іншу форму продовження політики, підкресливши її багатомірність, зокрема, в суб'єктивних когніціях, і наголосивши, що чинну війну за незалежність української нації, — яку російська імперія відмовляється сприймати як таку, — маємо порівнювати із анти-імперіалістичними визвольними війнами ХХ століття. Сьогодні Україна фактично завершує столітню війну, яку розпочали більшовики проти Української Народної Республіки у 1917–1921 роках. І хоча характер війни залежить «від *цілей* її учасників, він визначається не так їхніми *намірами*, як політичною структурою їхніх колективних інституцій (зазвичай націй) та історичними умовами, у яких ці інституції опинилися»; отже: «Війна в Україні підіймає питання світового масштабу й впливатиме на нас ще довго: на наше теперішнє, колективне майбутнє, місце у світі. У цій війні ми не відсторонені чи нейтральні спостерігачі, ми — її учасники, і результат залежатиме від наших думок та вчинків» [6]. До речі, Етьєн Балібар помилково наслідує російський наратив про Україну як «окраїну», помиляючись в тлумаченні самоназви. Насправді Україна як «Країна-Русь-Суверенне князівство» була згадана в Іпатіївському літописі 1187 року ще до появи Московії, коли поняття «окраїна» в церковнослов'янській мові взагалі не існувало, хоч би як росіяни не прагнули бачити Україну власною периферією. Балібар вважає Революцію Гідності 2014 року «демократичним винаходом» Майдану, упускаючи давні літописні факти, що доводять: українське народовладдя і державність має тисячолітнє коріння. Скіфо-сарматські пращури, мову яких успадкували українці, як врешті і запорізькі козаки, дотримувались демократичних принципів. Недарма у XIV столітті громадяни багатьох українських міст приєдналися до хартії самоврядування за Магдебурзьким правом, зокрема Львів, Кам'янець-Подільський, Луцьк, Київ. Однією з перших європейських конституцій була українська Конституція Пилипа Орлика 1710 року, укладена латиною (скорочена її версія зберігається в Національному архіві Швеції) і староукраїнською мовою (викрадений документ знаходиться в Російському державному архіві давніх актів). 4 липня 2022 року прем'єр-міністр Королівства Швеція Магдалена Андерсон (Magdalena Andersson) під час офіційного візиту подарувала Києву копію листа 1711 року Карла XII шведському послу в Константинополі, де наказано визнати «статтю про волю України та всіх козаків, щоб всій Україні і Війську Запорозькому при нинішньому полководцю Пилипу Орлику повернути давню свободу», настільки король був вражений козацькою конституційною демократією Запорозької Січі, що волів, аби «цей народ став незалежною державою і більше ніколи не підлягав покорі чи захисту царя» [23].

Шана до історії країни та впевненість в перемозі залишаються пріоритетною темою українських митців. Наприклад, нащадок козаків з Донеччини В'ячеслав Гутиря, якому по-

щастило наприкінці червня виїхати з окупованих територій, аби продовжити наближати перемогу створенням живописної серії «Year Z0ZZ» та циклами скульптур, через які з підсвідомості митця до сучасників промовляє скіфське минуле України. Гутиря говорить: час не має розподілу на послідовні фази, це умовність, бо час є цілісним, і зараз в кожному живе та чинить опір давній скіф, він же козак-християнин. Коли під час березневих обстрілів ми з Гутирею розмовляли у скайпі, його обличчя крізь ніч підсвічував вогонь ворожої артилерії, цей вогняний колір люті і болі за землю предків зараз демонструє його емоційний живопис серії, де козацько-скіфський дух перемагає ворога (Іл. 7); та водночас митець, скучивши за онуком, створює в традиціях серафізму ліричний рельєф «Йосип» (Іл. 15), продовжуючи біблійну тему, гучно заявлену 2018 року «апостольською» виставкою «Дванадцять» в Маріупольському художньому музеї імені А. І. Куїнджі, який зруйнували російські окупанти.

Етьєн Балібар висловлює доволі поширену думку, яку також поділяє Енн Еплбом (Anne Applebaum), про те, що українська нація сплачує високу ціну свідоме здобуття в горнилі війни власного суверенітету. Науковець робить правильні висновки попри те, що не володіє повною історичною інформацією про причини війни. Він недооцінює генетичний код українства, обмежуючи ідентичність мовою, залишаючи за дужками глибоко ідеалістичний світогляд кантівсько-гегелівського складу, на тлі якої анти-цивілізаційне дикунство російських «андрофагів», як називали предків московитів Геродот і Аміан Марцелін, виглядає абсолютною протилежністю українських нащадків княжої Київської Русі. Серафізм спонукає українських митців нині повертатися до гегельянської естетичної оцінки арт-вислову.

Новітня історія української культури і мистецтва зазнала тяжких наслідків викорінення національної ідентифікації, що заподіяв більшовизм, а перед тим російський царат, які нищили право українців на суверенітет, мову і культуру, натомість насаджуючи русифікацію. Тоді скрізь встановлювали пам'ятники російським культурним діячам та політикам, їх іменами називали українські міста і вулиці, всупереч історичній топоніміці; російська пропаганда переписувала історію України, приховуючи правду про героїв визвольних рухів минулого, де справжні патріоти УНР, як-от Симон Петлюра, Степан Бандера, Євген Коновалець, яких більшовики злочинно вбили та нарекли буржуазними націоналістами-зрадниками. За радянських часів всі мистецькі твори мали дістати дозвіл художньої ради на право бути експонованими, і багатьох митців вважали дисидентами, якщо ті не відповідали нормам соціалістичного реалізму та ідеології партії. Короткі часи хрущовської відлиги дозволили повернути в мистецтво лірико-романтичне світосприйняття, притаманне українському світогляду, та лише з падінням Берлінського муру настав період справжнього відродження культури і мистецтва, коли реабілітували численні імена репресованих діячів і настала доба незалежного культуротворення, на яку чекала діаспора, запевняючи світ «про невмирущість українського образотворчого мистецтва, що вкінці таки затріумфує — тоді, коли Україна скине з себе московські кайдани», адже «творча потенція наших мистців винятково сильна й живуча. Українські мистці дали колосальний вклад не тільки в рідне мистецтво, але також у мистецтво світове» [14, р. 113].

Українці намагаються визначитися у питанні «як вийти з цієї імперської колоніальної системи організації життя, економіки, суспільства», особливо під час війни. Невипадково імперська пропаганда російської влади дозволила митцям адаптувати західну постмодерністську «парадигму без парадигми», бо вбачала спорідненість імперської пан-ідеї європоцентризму з концепцією «мультикультурності», що декларував СРСР 1970-х років на правах фейкової спільноти «радянський народ», ніби типової для перехідного етапу від фази розвинутого соціалізму до комунізму, через що сучасні проекти мали успіх серед адептів візуальних практик РФ (підтримувані в Україні аж до початку гарячої фази війни 24 лютого 2022 року). Досліджуючи приховані механізми міжнародного економічного, а за ним і інтелектуа-

льного імперіалізму, що виявляє себе як звичайний колоніалізм від часів Просвітництва, Хайфа Альфайзал (Haifa Alfaisal) відзначає: поширена світом домінантна західна епістемологія завдячує західноєвропейській традиції, що відокремлює епістемологію корінного населення від постколоніальної епістемології, а також позиціонує як найкращі знання і досвід культурно-мистецьких практик за алгоритмом просвітницького наукового прогресу, до рівня якого мають підтягуватися регіональні знання і традиції. Дослідниця зауважує: аби поборова маргіналізацію місцевих епістемологій, необхідна критична саморефлексія щодо інтелектуального досвіду, адже глобалізаційні процеси маскують тенденцію під універсальний геокультурний досвід, тож країни наслідують колоніально-імперський нарратив, вважаючи його символом істинної модерності [2]. Цей нарратив дозволяє сьогодні окупантам РФ з позиції сили виправдовувати жорстокість, мародерство, і так само, як зерно чи іншу продовольчу та промислову продукцію, викрадати з музеїв України мистецькі шедеври, нищити в українських степах скіфські кургани, нашвидкуруч варварськи розкопуючи золоті артефакти. Килимовим бомбуванням російський агресор цинічно звільняє територію від усього живого: від людей, домівок, культурного буття. Зокрема, у Маріуполі від обстрілів загинули безцінні мозаїки видатної мисткині-дисидентки Алли Горської, яку 1970 року вбили органи КДБ за свідому українську позицію [3]. (Іл. 17). Так само протягом 1930-х росіяни знищили найталановитішу мистецьку еліту України. Нинішня війна підштовхнула регіональну владу України змінити усі радянські назви вулиць міст. Аби позбутися впливу «м'якої сили» країни-терориста, демонтували досі не зруйновані пам'ятники Леніну, партійним функціонерам, пропагандистські монументи на честь позірної «дружби народів», що лише несла приниження, голодомор, вбивства, депортації.

Сьогодні українські митці потужно працюють на перемогу, усвідомлюючи важливість збереження національної культури мислення, емпатійного світобачення, вони сумлінно фіксують образи війни, документують злочини проти українського народу, схилившись перед подвигами вояків ЗСУ, волонтерів і лікарів, що віддають життя задля збереження України вільною суверенною державою. Митці свідомо спираються на давні образотворчі традиції, на міцний академічний вишкіл й широкий досвід багатьох сучасних стилів, посилюючи позиції автономного мистецтва. Зокрема, фахівчиня з традиційних витинанок Дар'я Альошкіна, презентуючи персональні виставки в культурних центрах Варшави, Кракова і Гданська, наголошує, що мистецтво витинанки є унікальним національним формовисловом, дотичним до символіки сакральних знань і вірувань від доісторичних часів, які були поєднані з досягненням наукової і промислової революції, коли папір виготовляли вже у промислових масштабах і шпалери використовувались як основа для вирізування витинанки. Витинанка правила за окрасу і оберіг, а образ жінки як берегині роду разом із сакральними птахами/тваринами вважався потужним захистом від зла. Мисткиня пригадує: «На Поділлі, де я зростала, кажуть так: “як у хаті витинанка, то й добро стоїть на ганку”». Щоправда, це не захистило родину Дар'ї від війни, вона мусила рятувати дітей, переїхавши зі Львова у Польщу, де продовжила активну творчу діяльність (Іл. 9). Тож поки йде війна, Д. Альошкіна та інші митці працюють, передаючи твори на благодійні аукціони та виставки-продажі. Дар'я надала, наприклад, для галереї Wadström Tönneheim Gallery в іспанському місті Марбелья чотири великих витинанки, гроші від продажу яких пішли на лікування поранених українців, яким потрібні системи остеофіксації.

Етьєн Балібар справедливо звертає увагу на парадокс: нації, які прагнуть зберегти суверенітет у протистоянні імперії-агресору, жадають увійти до союзу з могутніми державами, які теж певною мірою обмежують їх самостійність. Україна зможе захиститися саме у союзі з ЄС і НАТО, попри всі вади систем, дотичних до проімперських нарративів. В арт-епістемі

українства триває трансформація, коли превалює не дизайнізований концепт, а емпатія ви-сло-ву.

В ситуації стресу митці звертаються до тих стильових мистецьких засобів, що здатні адекватно передати всю силу емоційного напруження людини, в життя якої вторгся оку-пант-терорист, приносячи смерть, біль і нескінченні втрати для всієї країни. Тяжкий психіч-ний тягар від надмірного переживання злочинів проти людяності спонукав чутливих митців виплескувати шокуючі враження у твори, аби знайти зцілення пораненій душі, катарсис і очищення від того нескінченного потоку зла, що є випробовуванням для всієї нації. Чимало митців загинули в окупації, не дочекався звільнення Херсона Юрік Степанян, останні твори якого вражають концентрованим болем (Іл. 16). Маріуполець Олександр Лук'янов, якому пощастило вибратися з окупації і написати цикл картин про місто-герой (Іл. 13), згадує, що під час нелюдських обстрілів знедолені люди, перебуваючи у підвалах, ризикуючи життям задля пошуку води і якоїсь їжі, не втрачали людської гідності, допомагаючи одне одному і радіючи простим речам: дощу з веселкою, картинам...

Російська влада також пояснювала ретельно спланований напад на Україну протисто-янням колоніальній політиці Заходу і НАТО. Але справжнім чинником протистояння є від-мінність у суспільному устрої і політичній системі — демократичній і авторитарній. Жерт-вами війни зрештою стають не лише численні нації, а й екологія всієї планети. Етьєн Балібар слушно згадує тезу Бруно Латура, який вважає російсько-українську війну за незалежність української нації та війну проти планети Земля як живої системи пов'язаними між собою етапами гібридного нищення життя як унікального феномена. Рішення Балібар бачить у сві-товому порядку, толерантному до незалежних націй і народів, об'єднаних колективною без-пекою [6]. В умовах запровадженого після 1945 року світового порядку, який знищує РФ, це вимагає розбудову нової безпекової архітектури. Мистецтво також має провести корегуван-ня парадигм розвитку, не випадково дедалі частіше митці говорять: «Я бачив, куди рухається (і продовжує рухатися) світ мистецтва, і розумію, що цей напрямок шкодить мистецтву, а отже й суспільству. <...> Проблема, як завжди, здається у відповіді на питання: для чого мис-тецтво?», і якщо головне завдання мистецтва полягає у розвої внутрішньої сутності людини та її витончених почуттів для утворення цивілізаційної високодуховної культури, то справді: «Радикальний потенціал мистецтва <...> полягає в його здатності артикулювати та втілювати просте й складне; це антитеза будь-якій формі тотального дискурсу, чи то капіталізму, нео-лібералізму, фашизму, комунізму чи релігійному фанатизму» [12, pp. 160, 162]. Але ствер-джувати, що «це не той випадок, коли неоліберальні амбіції затьмарюють художні <...>, оби-дві сторони не можуть одночасно мати рацію» [17, p. 173].

«Критичний космополітизм» генетичної пам'яті українства як опір імперській пан-ідеї. Волтер Мінйола називав звільнений від імперських патернів пан-ідеології євро-пейський наратив «критичним космополітизмом». Під час російсько-української війни він набуває потужності серед в інтелектуальної еліти України. В певній мірі це також реакція на тривалу нівеляцію критичного мислення, яку спочатку насаджувала радянська влада, а потім експортувала путінська РФ, що зробило і Україну короткозорою. Українство довго не вважа-ло, що «наша головна проблема — це Росія. <...> І якщо нею не цікавитись, якщо не розуміти на національному рівні масштаб цієї проблеми, якщо не намагатися запобігти наслідкам зі-ткнення з нею, вона обов'язково прийде до тебе. На танках. І вб'є — якщо ти не зможеш чи-нити опір». Аби покінчити з герметичністю суспільної уяви і мислення, нація зараз обирає «або земля, на якій ми живемо, буде просто територією Російської Федерації, або нам вда-сться відстояти право українського народу на суверенітет» та побудувати іншу незалежну країну, яка цікавиться усім світом, не забуваючи про східного сусіда «з агресивним населен-

ням, імперським синдромом, шаленою анахронічною владою, ядерною зброєю» [22]. Втім творчий космополітизм українців має специфіку серафізму.

Виставки України воєнного часу передусім презентують життєдайний ідеалізм мистецьких образів, пронизаний чіткою громадянською позицією із готовністю відстоювати незалежність країни. Митці поєднують архаїчні символи Трипілля із стилістикою козацьких парсун, як-от образ козака Мамаю, сакральну християнську іконографію «Покрова Богородиці», «Розп'яття», «Покладання у труну» тощо із засобами модерністського самовиразу, де особливо увагу користується експресивно-чуттєве формотворення. Західну естетику глобалізації, яку митці взяли на озброєння від 1990-х років як маніфестацію власної європейської приналежності, символ відмежування від фальшивих щедрот «*руського мира*», під час активного бомбардування українських міст було нібито забуто: у бомбосховищах, під час евакуації, у нових локаціях за кордоном українці звернулися до традиційних засобів емоційного вислову за допомогою графічних замальовок реальних подій чи біблійних алегорій та містичних візуалізацій народних ляльок-мотанок. (Іл. 5, 20). Але низка українських візуальних митців продовжує вважати сучасний арт невід'ємною складовою західноєвропейських демократичних цінностей. Тепер, коли Україна отримала офіційний статус кандидата в члени ЄС, вони натхненно адаптують естетику глобалізації, продукуючи формальні проекти «тотальної дизайнізації», іноді доволі успішні, наприклад, мистецький проект Олександра Нікітенка, поданий на конкурс від ВАУКАР, який проводив Національний технологічний центр Оздеміра Байрактара. Зазвичай контемпорарні митці не усвідомлюють, що, як наголошує Волтер Мінйоло, «демократичний капіталізм — це оксюморон — він демократичний лише для еліти, яка контролює світову економіку» [18], реплікуючи (на тлі активного застосування в мистецтві бенчмаркінгу) пострадянський синдром само-колонізації імперською пан-ідеєю європоцентризму. Це нівелює усвідомлену ідентифікацію формовислову, оскільки вважається, що глобалізований світ функціонує у пост-етнічну еру, але арт-вислів, як будь-яка «мова <...> через епістемологію контролює суб'єктність», відповідно, глобалізація арт-висловів створює внутрішню порожнечу, руйнуючи сутність людини і нації [18]. Це сприяло тому, що РФ розв'язала імперську війну за територію, зачищену від будь-якого натяку на українське, шовіністично спотворюючи деколоніальну тезу про те, що земля не підлягає приватизації. Але українство від архаїчних часів трималося своєї землі з центром у Києві, що надає сил опору загарбникам. ХХ століття — «це трагічна історія, сповнена змін режимів, знищення та відновлення націй, геноцидів і масових вбивств, тоталітарних панувань», от і тепер рецидив колоніальних амбіцій Росії перетворив російсько-українську війну на глобалізовану гібридну війну, до якої дотичні різні держави світу, зокрема, через «драматичну перспективу продовольчого дефіциту, який загрожує населенню Глобального Півдня голодом» [6]. Україна не раз тяжко переживала нелюдську жорстокість цього репресивного механізму, що його росіяни детально опрацювали під час штучно влаштованого голоду в Україні 1921–1923, 1932–1933, 1946–1947 років. Українство тримається «“національної” єдності та автономії, і цей дух називається “націоналізмом” — іншого терміну немає», він толерує ідею мультикультурності, а світ має «підтримати опір українського народу, який ведеться в ім'я незалежності української нації, і не тому, що національна незалежність сама є абсолютною цінністю, а тому, що відібрали його право на самовизначення, тому, що він став жертвою злочинної війни у масовому масштабі» [6]. Опір загарбнику звільнив з підсвідомості митців потужний генетичний код нації, який говорить мовою традицій, активуючи самоідентифікаційну свідомість. Цю мову ігнорував сучасний арт, але тепер її свідомо повернули, бо цього вимагає загальна справа перемоги нації над ворогом. Тут немає місця міждисциплінарній «пост-медіумності» візуальних практик, про які розважливо писала Розалінд Краус (Rosalind Krauss). Митці пережили жах війни і тепер перетворюють його на життєствердний гештальт,

обеззброюючи зло з допомогою світлого смутку і контрольованої люті, не дозволяючи йому руйнувати душу. Це змінює реальність, і автономний арт дійсно «став нішею всередині реальності»: «те, що зараз педалюється в автономному мистецтві, так це постуляція його як досвіду реальності, який є фундаментально чужорідним щодо панівної реальності. <...> Окрім використання як інструмента, автономне мистецтво відмовляється ставати інструментом проти власних ілюзій, а також відмовляється ставати політичною силою, підпорядковуватися чужорідним інтересам та бути приємним товаром. Подолавши самоцензуру, арт мав би змогу припинити участь в економіці глобалізованого світу мистецтва, особливо в ім'я критичних практик, політичної роботи, або соціальної справедливості, відмовившись від своїх претензій стати прогресивною соціальною силою. Перш за все це діятиме проти влади культури та культури влади» [8, р. 86, 87]. Вочевидь, настав час мистецтву не копірситися в часі без властивостей задля втілення «суті гноїння сучасності» [7, с. 180], а згадати справжню мету трансцендентного призначення, що дозволяє розширити свідомість за межі практично-корисної функції, сягнути за обрії раціоналізованої думки в абсолютну повноту часу, аби далі розвивати «почуття самих почуттів», роблячи неможливе [7, с. 179]. В найкращих творах українців зараз домінує не технократичний нарратив, «годівниця прикладної соціології і психології» [7, с. 180], а метафізична арт-епістема найтонших образів і змістів, позаяк «потрібна свобода в формі вільного часу» [7, с. 178], щоб екзистенція перевищила час до нескінченності, «головне, що втрачаючи (раціональну) визначеність, мистецтво, наука і філософія перевтілюються одне в одного, в щось незнане» [7, с. 178], те, що має простір для маневрування у вимірах вільного часу, де виникають образи, не прив'язані до реїфікації. Тож «велике майбутнє мистецтва і його невичерпаності залежить від того, наскільки людство свідомо перейде до іншої форми суспільного багатства, інакше перетворена форма вартості задушить його» [7, с. 181]. Вільне мистецтво поза часом і простором, тоді як contemporary art не є вільним, і апеляція до феноменології речі є мертвонародженою культуріндустрією.

Теодор Адорно і Макс Горкгаймер переконливо довели, що культуріндустрія привласнила ідеали економічного розвитку та сформувала дискурс модерності як символ суспільного розвитку з превалюванням ролі капіталу. На зламі тисячоліть Артуро Ескобар (Arturo Escobar) і Волтер Мінйола теж пояснювали, як парадигма глобалізації руйнівним чином впливає на культуру і розвиток корінних народів та націй, коли розуміння ідеї розвитку в просвітницькому значенні прогресу нав'язується Глобальному Півдню з боку Глобальної Півночі — з імперським переконанням, ніби саме західні культурні цінності розв'яжуть усі їх проблеми, ліквідують економічну відсталість і бідність. Особливість ситуації України полягає в тому, що історично предки українців від античних часів належали до європейських греко-римських джерел цивілізації, життєдіяльність яких докладно описав Геродот у IV томі «Історії» як мешканців Скіфії, які шанували місцевих і грецьких богів, а скіфських царів і мудреців елліни поважали, розповідаючи про них в літописах. Історія Київської Русі ще тісніше пов'язана з Європою не лише через укладання династичних царських союзів, а передусім завдяки культурним взаєминам із Західною Європою, Візантією, також Арабським Сходом, причому освіченість українців вражала чужинців. Тим не менше, притаманна українцям гармонізація доктрин серця і розуму (Григорій Сковорода), що від Просвітництва синтезує кантівсько-гегелівський метафізичний світогляд й чуттєво-емпатійну екзистенцію як рису національної свідомості, від початку третього тисячоліття потерпає від маніпулятивного піару транснаціонального капіталу, що викривляє епістему національних арт-практик, переконуючи суспільну думку на користь західноцентричного арт-бізнесу. Універсалізація раціоналізованої технокультури, яку суспільству споживання нав'язав міжнародний бенчмаркінг в економічній і культурно-мистецькій царинах, перетворює національні особливості української ідентичності на безликий формовислів тотальної дизайнізації, що реплікує світ глобаль-

ного публічного мистецтва. Це виявилось справжньою проблемою, яку треба вирішувати, не дивлячись на повномасштабні військові дії у протистоянні країні-терористу і взятий курс в ЄС і НАТО, бо духовність сутнісної емпатії образного вислову є національним надбанням, не гіршим за український борщ, вже визнаний ЮНЕСКО національною нематеріальною спадщиною, що також потребує захисту. Адже сучасне мистецтво маскує прагнення постфордистського когнітивного капіталізму перетворити глобалізоване суспільство споживання та креативну творчість митців на, умовно кажучи, планетарну фабрику товарних відносин, згідно загальноєвропейської парадигми джентрифікації [2]. Наскільки мова візуальних практик не здатна передати глибину трагедії, яку зараз переживає український народ, доводить цілковито дескілінговий проект Людмили Мисько-Маляренко і Юрія Миська, які в евакуації втілили відомі фотодокументи злочинів росіян проти людяності в Бучі у вигляді плоских пазлів, що утворюють ланцюг смерті з тіл мирних мешканців. Об'єкт експлуатує тему війни [24]: з одного боку, металева композиція «Буча», керамічний ескіз якої допоміг масштабувати до 4,75 метрів довжини Ієн Ньюбері (Ian Newbery) в місті Оршо (Örsjö), Швеція, зображує жертв так, як вони були зафіксовані в медіа після звільнення Київщини (Іл. 18). З другого боку, митці надто захопились концептом і виклали тіла вбитих за абрисом літер міста Bucha (у двох варіантах: англійською і шведською). Суто дизайнерський підхід до болісної теми, де абстраговані фігури загиблих ще «отримали» отвори від умовних куль катів, викликає реакцію відторгнення: синтез абстракції з раціональною акумуляцією документальних подробиць виглядає неприпустимою реїфікацією трагедії, перетвореної на «комодифікований біль» сучасного бенчмаркінгу, де «дизайн і злочин», за Гелом Фостером (Hal Foster), підтверджує правоту Дейвіда Джоузліта (David Joselit), який наголосив, що в глобалізованому світі майже зникло автономне унікальне мистецтво, бо митці перетворилися на системи «епістемології пошуку», переформатовуючи «вірусні» інформаційні фото-меми і позбавлені почуттів сенси у візуальне мистецтво та створюючи об'єкти, які циркулюють, мов грошова валюта «естетики мереж» арт-ринку [13, pp. 56–58]. Тема війни в таких випадках стає ходовим товаром спекуляцій, бо «сама глобальна інтерпретаційна спільнота визначає глобальні явища та впроваджує їх у життя» [16, p. 1].

Коли Ю. Мисько вирішив втілити біль нації, застосувавши академічний вишкіл, він в голландському місті Тилбурґ зробив портрет дружини в граніті під назвою «Біль», і образ вдавнявся; як і шамотні екзерсиси на тему війни, дотичні східноєвропейської традиції придорожніх хрестів-фігур «Pensive Christ», що схожі на «Христа» Йогана Пінзеля на куполі Каплиці Боїмів у Львові, де є латинський напис: «Гляньте й побачте, всі, хто дорогою йде: чи є такий біль, як мій біль?» (Плач Єремії 1.12). (Іл. 21, 19).

Інші візуальні митці, як от Антон Логов, вже у березні під час боїв за Київ відчули обмеженість сучасного арт-вислову і звернулися до традиційного образотворення, аби релевантно втілити потужну емоцію нації, яка піднялась на захист життя своїх дітей, землі, суверенітету, європейських демократичних цінностей та вільного майбутнього. Такі твори домінували на виставках, консолідуючи широку аудиторію вмотивованих громадян, які працювали на перемогу як один організм. Проте в умовах колективного стресу соціополітичні функції візуальних практик ніби увійшли в резонанс з автономним традиційним формовисловом, візуалізуючи думку, що «у неоліберальному режимі мистецтво зокрема та культура в цілому активно використовуються як компенсація та вдосконалення інструментів, нормалізуючи та поширюючи при цьому антитезу автономного мистецтва, тобто “корисного мистецтва”» [1, p. 79]. Наприклад, Андрій Набока в циклі «Military Art» синтезує техніку плетіння різнокольоровими тканинами по маскувальній сітці, ніби пензлем на полотні (Іл. 6). Іноді за сіткою розміщена картина з промальованими образами людей, що буквально візуалізують, як війна розділила долю родин і дітей на «до» і «після».

Думка Славоя Жижека, що демократичні ініціативи спроможні ефективно контролювати ринковий капітал, в українському випадку героїчного опору справдилася, на практиці демонструючи можливість такого сценарію, коли не ринковий бенчмаркінг, а велика жага перемоги всієї нації керує творчим потенціалом мистецького опору, і тоді можна стверджувати, що «неолібералізм як чутливість, яка формує суб'єктивність, пронизує мистецтво та культуру, диференціює та гомогенізує людей, формує життя та бажання» [8, р. 78]. Втім, коли немає емпатії і критичної оцінки неолібералізм повертається негативним боком, і тоді реалізується поганій імперський сценарій, де він «помилково приймає інформацію за знання, надає простору формі й, відтак, соціальним відносинам, нормалізує насильство, створює способи бачення світу, що виправдовують руйнування й позбавлення власності поняттями прогресу й розвитку, або намагаються вирішити економічну нестабільність за допомогою самопомочі та самоосвіти» [8, р. 78].

Естетика глобалізму й арт-епістема нації в умовах війни. Ярослав Грицак, доповідаючи на конференції «Уроки війни та майбутня відбудова країни та суспільства» в Українському Католицькому Університеті у Львові, наполягає, що від 1914 року те, «що ставалося з Україною — визначало значною мірою долю Європи і долю світу. Це важко усвідомити, бо це звучить трошки як мегаломанія. Але це ствердження факту, що Україна є не просто геополітичною територією — а геополітичною територією, де вирішується доля Європи і доля світу» [11]. Невипадково «українське питання» зміцнило вісь Вашингтон–Брюссель, і містка геополітична підтримка в синтезі з мотивованим опором окупанту від демократичних суспільств прискорила вирішення цього питання, бо «війна робить неможливе можливим й значно прискорює час. За три місяці ми отримали статус кандидата в ЄС, який не могли отримати тридцять років. Це дуже важливо. Так, війна — це катастрофа, тут нема про що говорити. Але водночас війна є великим прискорювачем можливостей. <...> Світ потребує політичної метафізики. Треба зрозуміти: для чого все це? <...> Україна допомагає кожному знайти сенс й ставить це питання» [11]. Отже, українські митці гармонізують арт-епістему за допомогою національної ідентичності, що, вірогідно, виправить хиби європоцентризму в аспекті надмірної комодифікації свободи вислову і випустить мистецьку когніцію за межі технокультури у трансцендентну повноту просторо-часу як абсолютну красу алетей в ім'я розвитку тонких щаблів світовідчуття людини майбутнього. Сергій Захаров, митець з Донецька, який перебрався до Києва, де вкотре пережив атаку ворога, повідомляв у соцмережах: «Після 24 лютого декілька днів у мене був творчий колапс: зайшов у майстерню, подивився на те, що робив раніше, і виникло відчуття, що це все несправжнє. Справжнє — це мистецтво вбивати ворогів. Але пройшов час і прийшло розуміння, що навіть та справа, яку роблять художники, вона теж працює на Україну. Все, що я малюю з 24 лютого, це про війну». Він пише «Портрет сина», який зміг евакуюватися з Маріуполя, — потужний образ з нюансованою палітрою складного психологічного стану. Серед батальних творів є композиція, де військовий займає дитячий майданчик під вогневу позицію: фабула, яка тягне за собою роздуми про чинники і сенс війни. Кожен сьогодні має зробити висновки з подій війни та усвідомити важливість «політичної метафізики», зокрема, в контексті арт-епістеми національного образотворення, та з'ясувати, чому окупант толерував контемпорарні практики посткультури, маніпулюючи естетикою глобалізації. Імперські пан-ідеї схожі між собою, міркує Майкл Бейкер, критикуючи їх західну версію: «Європоцентрична модерність трактується як цивілізаційний проект інкорпорації й маргіналізації, заснований на парадигмі цивілізаційного дикунства. Ця критика поділяє твердження з працями в галузі постколоніальної критики, історичної соціології та історичної географії, що Західна Європа конституювалася як “цивілізація” через політичну економію зміни своїх Інших» [5, р. 12]. Українські митці від 1990-х, звільняючись від русифікації творчої уяви разом із активним пошуком національної ідеї як

культуротворчого коду, не завершили процес ідентифікації через некритичну адаптацію європоцентричної моделі *contemporary art*, що прискорило само-колонізацію через західну імперську пан-ідею, бо почуття меншовартості нація ще не здолала, і вона сліпо довіряла європоцентризму: «Європейська місія цивілізувати планету в основному характеризується необхідністю захистити цивілізацію від дикунства та розробити інституції, які залучатимуть дикунів до цивілізації. Відмінності між європейським образом цивілізованого “я” та нецивілізованого “іншого” трактуються як хиби, а тому вимагають суб’єктивізації “іншого” для цивілізаційних процесів європеїзації» [5, pp. 12–13].

Наслідки сценарію роз’яснював В. Мінйола, простежуючи генезу від доби Просвітництва, коли розуміння «сучасної освіченої людини» базувалось на знанні досягнень європейських наук, і кожний підганявся під лекала історичних епох від «christianize та civilize» через «modernize and marketize» до теперішньої глобалізації знання, економіки, естетики, мистецтв, культур. У випадку, «якщо “інший” не може бути асимільований, він стає неможливим в рамках універсалізованого бінарного цивілізаційного проекту, тобто варварським, диким або примітивним, нерозвиненим, неконкурентоздатним» [5, p. 54]. Формальна логіка Заходу не помітила, як асимілювала і плекала зростання російських «цивілізованих дикунів». Та українці теж від 1990-х прагнуть потрапити до числа європейських конкурентоспроможних діячів, а щоб пострадянських митців не сприймали на Заході «іншими», вони наслідують сучасні практики. Критичного ставлення до помилок такого європоцентризму майже не було. Але шок і стрес війни внесли корективи, митці візуальних практик раптом звернулися до фігуративного арт-вислову, згадуючи досвід трансцендентальної естетики, притаманний українській арт-епістемі.

Майкл Бейкер і Майкл Пітерс, осмислюючи панування західного знання як «концептуально-культурно-цивілізаційних конструктів» пізнання та буття, передбачають «децентрування європоцентричних припущень про знання та перевагу західного розуму» [4, p. 42], адже концепція «сучасності/колоніальності», яку ще в XVI–XVII століттях сформувала ранньомодерна європейська ідентичність, протягом останніх століть звужується до європоцентричного самозадоволеного позиціонування, «до якого мають прагнути всі інші цивілізації та культури»; а це є колоніальною логікою, згідно якої просвітництво Заходу, «так само як європейський колоніалізм, є натхненним, раціоналізованим та узаконеним у межах християнської місії навернення світу» [4, p. 46], так «цивілізація сакралізується під маскою світського просвітництва та модернізації», й «низка постмодерністських феноменів насправді править за інтелектуальне підґрунтя для нового імперіалізму неоліберальної глобалізації» [4, p. 32]. Отже постколоніальні візуальні практики, з позицій цього вченого, належать епістемі європоцентризму, і контемпорарні постколоніальні арт-теорії зберігають ознаки імперського колоніалізму.

Українське сучасне мистецтво, з одного боку, опирається когнітивному кластеру західної раціоцентричної епістемології, яку викривила постколоніальна асиміляція з глобальним публічним мистецтвом, віддаючи в умовах війни пріоритет усвідомленій ідентичності формовислову; з другого боку, пристає на сучасну ре-вестернізацію, ототожнюючи постмодерністичну стратемию з поверненням в лоно європейської демократичної спільноти. Тим не менше, критичність творчого мислення необхідна в обох варіантах, аби уникнути постколоніальної пастки темного боку європоцентризму, адже самоусвідомлення національної ідентифікації є також обстоюванням «відносного розуміння модерності поза межами західної цивілізаційної проєкції» [5, p. 79], оскільки поширена постмодерністсько-контемпорарна парадигма глобалізованого мистецтва доводить: «що західна свідомість і західна освіта значною мірою містяться в універсалістському, ієрархічному, расовому нарративі цивілізації, і що ці універсалістські припущення є перешкодою для визнання онтологічної та епістемічної рів-

ності інших способів буття людини. <...> Концептуалізація та практика західної освіти була і продовжує залишатися однією з основних інституцій у “розбудові західної цивілізації”» [5, р. 78]; «Створення альтернатив європоцентричній модерності передбачає вихід із гегемонії європоцентричного виробництва знань і навчання та відновлення гегемонії через визнання та переоцінку епістемологічної різноманітності світу» [5, р. 81]. Для української сучасної арт-епістеми в умовах війни головним завданням є усвідомлення багатомірності культуротворчих процесів крізь призму само-ідентифікації нації, що унеможливить репресивні впливи будь-яких імперських наративів і дасть зробити свій оригінальний, заснований на кордоцентризмі трансцендентного формовислову внесок в західноєвропейський культурно-мистецький діалог.

Висновки. Війна спростувала прогнози про неактуальність автономного мистецтва в епоху посткультури і постправди. В умовах шоку і стресу саме автономне мистецтво стало найадекватнішим засобом втілення екзистенційної емоційно-інформаційної суті гуманістичного посилу, де митець фіксує і ретранслює в світ потужну загальнонаціональну ноту, зрозумілу в будь-якому куточку планети. Реїфіковані засоби контемпорарних візуальних практик виявилися неспроможні виконувати функцію об’єднання нації і світу в тяжких стресових умовах, оскільки в центрі уваги ринкового арт-бізнесу — не сутність людського буття, а маніпулятивна логіка накопичення капіталу. Мистецький опір України довів, що модернізована активація традиційного досвіду арт-епістем, помножена на корекцію глобалізаційної естетики через досвід трансцендентальної естетики з акцентом на духовній вартості цивілізаційного розвою, що збігається з ідеєю деколонізації пан-імперської парадигми європоцентризму, є дієвим засобом втілення переможного майбутнього демократичного ладу світової спільноти із оптимальним вектором сучасного еволюційного шляху світової системи.

Література

1. Abram S. The Creative Factory: Collective Creativity and Autonomy in the Neoliberal Machine of Creative Industries // *The Gray Zones of Creativity & Capital* / Eds. Gordana Nikolić & Šefik Tatlić. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2015. P. 65–77.
2. Alfaisal H. S. Indigenous Epistemology and the Decolonisation of Postcolonialism // *Studies in Social and Political Thought*. 2011. Vol. 19. P. 24–40.
3. Андреева В. Окупанти знищили два мозаїчних панно у Маріуполі // *Українська правда*. Дата оновлення: 22.07.2022. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/2022/07/22/249670/> (дата звернення: 09.07.2023).
4. Baker M., Peters M. Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute // *Policy Futures in Education*. 2012. Vol. 10. No. 1. P. 30–50. DOI: 10.2304/pfie.2012.10.1.30
5. Baker M. Situating Modern Western Education in the Modern/colonial World System // *Academia.edu*. June 2009. URL: <https://www.academia.edu/1518842/> (access date: 09.07.2023).
6. Balibar É. At War: Nationalism, Imperialism, Cosmopolitics // *Commons*. 29.06.2022. URL: <https://commons.com.ua/en/etienne-balibar-on-russo-ukrainian-war/> (access date: 09.07.2023)
7. Босенко А. В. Последнее время. I. Свободное время как полнота бытия. Киев: Феникс, 2021.
8. Emmelheinz I. Neoliberalism and the Autonomy of Art: The Culture of Power, the Power of Culture // *The Gray Zones of Creativity & Capital* / Eds. Gordana Nikolić & Šefik Tatlić. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2015. P. 78–88.
9. Foucault M. About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth // *Political Theory*. 1993. Vol. 21. No 2. P. 198–227.

10. Hardt M., Negri A. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York, London: The Penguin Press, 2004.
11. Грицак Я. Україна змушує світ шукати сенс // Збруч. Дата оновлення: 12.07.2022. URL: <https://zbruc.eu/node/112481> (дата звернення: 09.07.2023).
12. Jelinek A. Introduction // *Journal of Visual Art Practice*. 2014. Vol. 13. No. 3. P. 159–168. DOI: 10.1080/14702029.2014.974395
13. Joselit D. *After Art*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
14. Keywan I. *Essays from the History of Ukrainian Culture. Book Three: Ukrainian Fine Arts*. Edmonton: Ukrainian Women's Association of Canada, Natalia Kobrynska Foundation, 1984.
15. Кригель М. Юлія Паєвська (Тайра): Атеїстів на «нулі» я не зустрічала. Коли пахне смаженим, всі згадують про Бога // Українська правда. Дата оновлення: 26.07.2022. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/07/26/7360082/> (дата звернення: 09.07.2023).
16. Makinda S. Understanding the Global Interpretive Community // *Academia Letters*. 2021. Article 2086. DOI: 10.20935/AL2086
17. Matravers D. Art, Knowledge and Virtue: Comments on Alana Jelinek's This Is Not Art // *Journal of Visual Art Practice*. 2014. Vol. 13. No. 3. P. 169–177. DOI: 10.1080/14702029.2014.969925
18. Mignolo W., Tlostanova M. It's about Telling It Forward: Interview with Christoph Niemann // kristinabozic.wordpress.com. February 2009. URL: <https://kristinabozic.wordpress.com/decolonization-interview/> (access date: 09.07.2023).
19. Mignolo W. D. *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
20. Onatsky E. *Ukrainian Small Encyclopedia. Book XIV. Buenos Aires: Ukrainian Autocephalous Orthodox Church in Argentina. Library of the Shevchenko Scientific Society, 1965.*
21. Palii O. *A History of Ukraine: A Short Course*. Kyiv: Ababahalamaha, 2021.
22. Портников В. Невідома країна // Збруч. Дата оновлення: 06.07.2022. URL: <https://zbruc.eu/node/112417> (дата звернення: 09.07.2023).
23. Рощіна О. Прем'єрка Швеції привезла в Київ лист про визнання Запорізької Січі як держави // Українська правда. Дата оновлення: 05.07.2022. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/07/5/7356378/> (дата звернення: 09.07.2023).
24. Andersson I. Skulptur till minne av massakern i Butja tillverkas i Småland // *SVT Nyheter*. 31.05.2022. URL: <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/smaland/skulptur-till-minne-av-massakern-i-butja-tillverkas-i-smaland> (access date: 09.07.2023).

References

- Abram, S. (2015). The Creative Factory: Collective Creativity and Autonomy in the Neoliberal Machine of Creative Industries. *The Gray Zones of Creativity & Capital* (pp. 65–77). Eds. Gordana Nikolić & Šefik Tatlić. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Alfaisal, H. S. (2011). Indigenous Epistemology and the Decolonisation of Postcolonialism. *Studies in Social and Political Thought*, 19, 24–40.
- Andrieieva, V. (2022, July 22). Okupanty znyshchyly dva mozaichnykh panno u Mariupoli [Occupiers Destroyed Two Mosaic Panels in Mariupol] // *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/07/22/249670/> [in Ukrainian].
- Baker, M. & Peters, M. (2012). Dialogue on Modernity and Modern Education in Dispute. *Policy Futures in Education*, 10(1), 30–50. DOI: 10.2304/pfie.2012.10.1.30
- Baker, M. (2009, June). Situating Modern Western Education in the Modern/colonial World System. *Academia.edu*. Retrieved from <https://www.academia.edu/1518842/>

- Balibar, É. (2022, June 29). At War: Nationalism, Imperialism, Cosmopolitics. *Commons*. Retrieved from <https://commons.com.ua/en/etienne-balibar-on-russo-ukrainian-war/>
- Bosenko, A. V. (2021). *Poslednee vremya. I. Svobodnoe vremya kak polnota bytiya* [Last Time: I. Free Time as the Fullness of Being]. Kyiv: Feniks. [In Russian].
- Emmelheinz, I. (2015). Neoliberalism and the Autonomy of Art: The Culture of Power, the Power of Culture. *The Gray Zones of Creativity & Capital* (pp. 78–88). Eds. Gordana Nikolić & Šefik Tatlić. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Foucault, M. (1993). About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth. *Political Theory*, 21(2), 198–227.
- Hardt, M. & Negri, A. (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York, London: The Penguin Press.
- Hrytsak, Y. (2022, July 12). Ukraina zmushuie svit shukaty sens [Ukraine forces the world to search for meaning]. *Zbruč*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/112481> [in Ukrainian].
- Jelinek, A. (2014). Introduction. *Journal of Visual Art Practice*, 13(3), 159–168. DOI: 10.1080/14702029.2014.974395
- Joselit, D. (2012). *After Art*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Keywan, I. (1984). *Essays from the History of Ukrainian Culture. Book Three: Ukrainian Fine Arts*. Edmonton: Ukrainian Women's Association of Canada, Natalia Kobrynska Foundation. [In Ukrainian and in English].
- Krigel, M. (2022, July 26). Yuliia “Taira” Paievska: Ateistiv na “nuli” ya ne zustrichala. Koly pakhne smazhenym, vsi zghaduiut pro Boha [Yuliia “Taira” Paievska: I Did Not Meet Atheists at the Zero Line. When Things Get Hard, Everyone Thinks of God]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/07/26/7360082/> [in Ukrainian].
- Makinda, S. (2021). Understanding the Global Interpretive Community. *Academia Letters*, Article 2086. DOI: 10.20935/AL2086
- Matravers, D. (2014). Art, Knowledge and Virtue: Comments on Alana Jelinek's *This Is Not Art*. *Journal of Visual Art Practice*, 13(3), 169–177. DOI: 10.1080/14702029.2014.969925
- Mignolo, W. & Tlostanova, M. (2009, February). It's about Telling It Forward: Interview with Christoph Niemann. *Kristinabozic.wordpress.com*. Retrieved from <https://kristinabozic.wordpress.com/decolonization-interview/>
- Mignolo, W. D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
- Onatsky, E. (1965). *Ukrainian Small Encyclopedia. Book XIV*. Buenos Aires: Ukrainian Autocephalous Orthodox Church in Argentina. Library of the Shevchenko Scientific Society.
- Palii O. (2021). *A History of Ukraine: A Short Course*. Kyiv: Ababahalamaha.
- Portnikov, V. (2022, July 06). Nevidoma kraina [Unknown Country]. *Zbruč*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/112417> [in Ukrainian].
- Roshchina O. (2022, July 05). Premierka Shvetsii pryvezla v Kyiv lyst pro vyznannia Zaporizkoi Sichi yak derzhavy [Prime Minister of Sweden Brought to Kyiv a Letter About the Recognition of Zaporizhzhya Sich as a State]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://www.pravda.com.ua/news/2022/07/5/7356378/> [in Ukrainian].
- Andersson, I. (2022, May 31). Skulptur till minne av massakern i Butja tillverkas i Småland [Sculpture Commemorating the Bucha Massacre to Be Made in Småland]. *SVT Nyheter*. Retrieved from <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/smaland/skulptur-till-minne-av-massakern-i-butja-tillverkas-i-smaland> [in Swedish].

PROTAS M., BULAVINA N., ISICHENKO I.

UKRAINIAN ART IN THE CONTEXT OF THE LIBERATION WAR

Abstract. The article examines the relationship between the ongoing Ukrainian nation-building process and the national art practices. In the former, it is suggested that imagination plays a major role as something that allows one to go beyond liberalism's utilitarian or deterministic understanding of a nation. Accordingly, an artist is someone who can, at least hypothetically, overcome a double limitation — that of processes of globalization and standardization of art market products and, on the other hand, total conditioning by the past of the nation. The Ukrainian nation is considered as an ongoing project, in which the artist's imagination could play an important role as it is relatively less determined by tangible parameters and factors. Thus, the article explores numerous examples of how artists of modern Ukraine interpret, in the languages of different styles and genres of art, the ongoing war and the changes caused by it in the collective imagination of the Ukrainian nation, whose formation continues to be a relevant topic for the art world.

Keywords: artistic resistance of Ukraine, eurocentrism, modern/colonial world system, national self-identity, Russo-Ukrainian War, Ukrainian art.

Стаття надійшла до редакції 12.07.2023

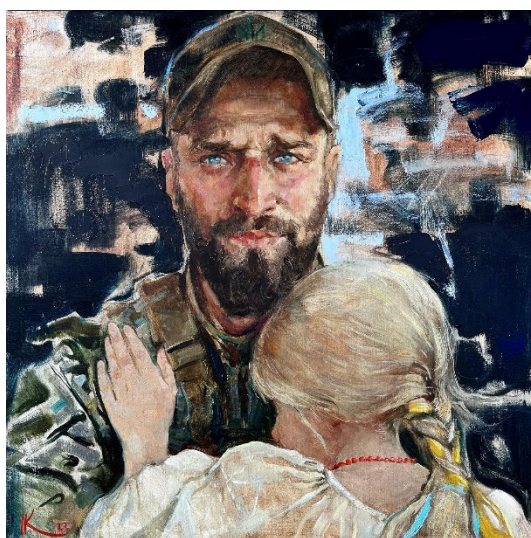
Ілюстрації



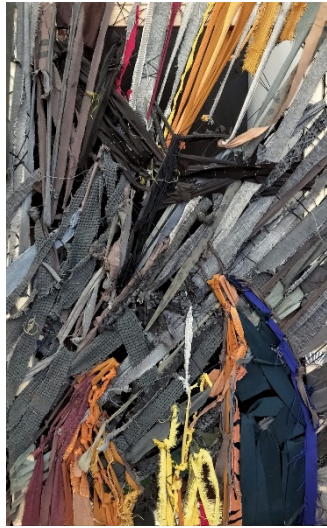
1. І. Яровий. Відбитки війни. Ірпінь. Папір, акварель



2. Р. Бончук. Погляд в історію. Полотно, олія



3. І. Калюжна. Я є Україна. Полотно, олія



4. Д. Вітковська. Нова Оранта Києва



5. В. Кочмар. За мить до (Голіаф). Папір, олівець



6. А. Набока. Ірпінь. Маскувальна сітка, тканина



7. В. Гутиря. Рік ZOZZ. Акрил, дерево



8. М. Полякова. Молитва за наших захисників. Полотно, олія. Фрагмент



9. Д. Альошкіна. Експозиція витинанок.
Гданськ. Польща. 2022



10. Г. Хачатрян. Орган війни. Метал, зварювання



11. А. Азаров. Захист диплому. Загинув у березні 2022, захищаючи Київ



12. Катя Полтавська. Майстриня 2022. Папір, олівець, чорнила



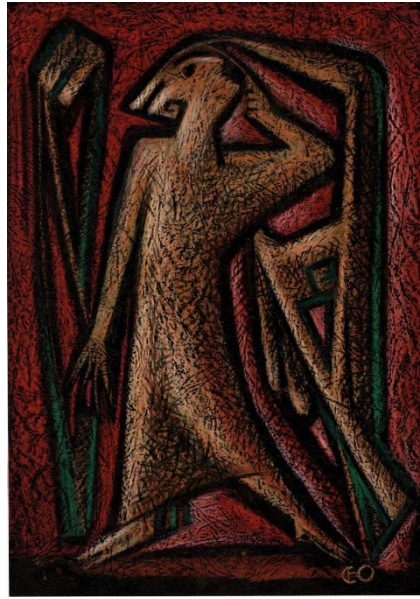
13. О. Лук'яненко. Маріупіль. 2022. полотно, олія



14. Експозиція «Маріупіль. Душа України». Київ. 2022 рік



15. В. Гутиря. Йосип. Бронза



16. Ю. Степанян. Без назви. Папір, олійна пастель



17. Мозаїка Алли Горської «Боривітер» (Борей-Вітер).
Маріуполь. 1967. Знищено Росією у 2022 році



18. Л. Маляренко, Ю. Мисько. Буча. Сталь



19. Ю. Мисько. Біль. Граніт



20. М. Пітчук. Триумф з колекції Мотанка. 2022. Фрагмент.



21. Ю. Мисько. Христос в саду. Шамот

ТЕТЯНА ЧУЙКО

**ОБРАЗНА СИСТЕМА ТВОРІВ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ:
ПРОЄКТИ «НАЖИВО», «ПОНІВЕЧЕНЕ НЕБО»****THE FIGURATIVE SYSTEM IN THE WORKS DURING
THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR:
NAZHUYVO (LIVE) AND MUTILATED SKY PROJECTS**УДК 7.01:7.071 [75.04, 769.2] (477) «19»
DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294854**Тетяна Чуйко**кандидат мистецтвознавства, заступник
генерального директора з наукової роботи
Національного музею Тараса Шевченка
e-mail: tanyart@ukr.net**Tetyana Chuiko**PhD in Art Studies,
Deputy General Director for Academic
Work, Taras Shevchenko National Museum
orcid.org/0000-0001-9617-8388

Анотація. Проаналізовано зміни образної системи у творах воєнної тематики від кінця лютого 2022 року до середини 2023 року на прикладі проєктів «Наживо» та «Понівечене небо». На першій виставці проєкту «Наживо» експонувалися твори, якими авторки задекларували укоріненість в культурні шари рідної землі; в другій виставковій експозиції акцент було зроблено на розкритті теми взаємодії людини і всесвіту в часи війни; на третій виставці найбільше проявилась зацікавленість авторок міфологією, що засвідчує глибший рівень мистецького осмислення модерної історії України. Відзначено, що при зміні образної системи, пов'язаної з розширенням тематики та глибиною осмислень драматичних подій, учасниці проєкту «Наживо» зберігають у творах сталі мотиви, як-от образи-архетипи. Учасники проєкту «Понівечене небо» в своїх художніх практиках реалізують результати осмислення власної ідентичності як міцної основи в часи випробувань через вираження укорінення в родину, рід, ширше — рідну землю. Укоріненість, висловлена молодими митцями у власний спосіб, засвідчує тенденцію, проявлену в творах українських художників воєнного часу. Таким чином, для учасників проєктів «Наживо» та «Понівечене небо» в художніх практиках важливим є маркування ідентичності через передачу зв'язку з родом як сім'єю, й родом у сенсі рідної землі, а також уведення подій російсько-української війни в ширший історичний і культурний контекст. Ефективній реалізації творчих устремлінь сприяє розробка образної системи, що характеризується розширенням при виробленні сталих мотивів.

Ключові слова: образна система, воєнна тематика, сталі мотиви, сучасні художні практики.

Постановка проблеми. Різні покоління українських митців із перших днів повномасштабної російсько-української війни осмислюють воєнний досвід у художніх практиках. За понад сімнадцять місяців опору, зокрема культурного, поступово розширилося коло тем, пов'язаних із драматичними воєнними подіями. Це, своєю чергою, привело до розширення образної системи і до увиразнення мотивів, які залишаються сталими, властивими творчості того чи того митця в цей період. Метою статті є аналіз змін образної системи та визначення сталих мотивів у творах воєнної тематики від кінця лютого 2022 року до середини 2023 року на прикладі проєктів «Наживо» (Наталія Кохаль, Олена Толкачова, Ганна Цариковська) та «Понівечене небо» (Дмитро Доценко, Костянтин Лапушен, Марія Шапранова, кураторка —

Ірина Хоменко). Завдання дослідження — визначити характерні особливості образної системи в творах воєнної тематики та відстежити їх розширення; окреслити сталі мотиви, до яких звертаються митці в художній практиці, що пов'язано з глибиною індивідуальних осмислень повномасштабної російсько-української війни, на прикладі проектів «Наживо» та «Понівечене небо».

Виклад основного матеріалу. Яскравим прикладом увиразнення нових смислових акцентів, розширення образної системи в творах воєнної тематики, що уможливила глибина їх мистецького осмислення, став проект «Наживо» (Наталія Кохаль, Олена Толкачова, Ганна Цариковська). Перша виставка в його рамках відбулася в жовтні 2022 року в художній галереї «Митець» Київської організації Національної спілки художників України, друга — у грудні 2022 року в Національному музеї Тараса Шевченка, третя — в квітні 2023 року в Національному музеї «Київська картинна галерея». Проект перебував у постійному розвитку, його доповнювали нові твори, розширювалась його тематика і змінювалась образна система. Водночас можемо визначити мотиви, що лишаються в творах мисткинь незмінними.

Авторки — корінні киянки, династійні художниці, які представляють різні покоління. Для всіх трьох принциповим було залишитися з початком повномасштабного вторгнення в Києві, до того ж, — у самому його центрі, не перестаючи творити. Меседж проекту вони сформулювали так: «Звернення до сакральних символів, форм і знаків (таких, як зображення рослин і птахів, українського вінка, рушників, орнаментальних і декоративних мотивів трипільської культури тощо), філософське переосмислення подій, свідками яких ми були, зумовлено загостреним бажанням зберегти своє унікальне обличчя, культуру і самобутність, бути не космополітичним мешканцем Світу, а *українським* митцем, що тут і зараз разом зі своєю країною і своїм народом творить свою історію».

Перша виставка проекту «Наживо» засвідчила, що за перші майже вісім місяців, які минули після початку повномасштабної агресії, для всіх трьох художниць важливим було укорінення в рідну землю, в її культурні шари. Це укорінення допомагало пережити шок перших днів нападу, важкий час, коли ворог намагався зайти до Києва. І, головне, — не втрачати надії й віри в перемогу України.

Французька філософиня Симон Вей (Simone Weil) зазначила: «Людина має коріння через реальну, активну та природну участь в існуванні спільноти, яка зберігає живими деякі скарби минулого й деякі передчуття майбутнього. Ця участь природна — тобто вона викликана автоматично місцем, народженням, професією, оточенням. Кожна людина потребує багато коренів. Вона потребує сприйняття всієї сукупності морального, інтелектуального, духовного життя через посередництво тих кіл, у які вона природно входить. Взаємовплив різноманітних кіл не менш необхідний, ніж укорінення у природному середовищі» [1, с. 36].

Отож, три різні мистецькі особистості, кожна в своїй манері, звернулися до інтерпретації набутоків народної культури; в творах кожної з них потужно зазвучали архетипи, наснажуючи вітальною силою як самих авторок, так і глядачів.

У філігранних витончених акварельних натюрмортах Н. Кохаль — вінки та букети весняних квітів, що, попри все, прорвалися до життя, на тлі білих рушників із мережкою. Життєтвердим сенсом наповнено оптимістичний блакитний колір незабудок та сонячний жовтий кульбаб у весняних букетах.

У О. Толкачової — лелека, стилізований орнамент, зокрема писанки, звернення до зображення писанки як символу життя, його безсмертя, весняного відродження й добра. Творам художниці властива певна міжжанровість, до прикладу — сюжетно-тематична композиція/краєвид, а також метафоричність образів. В одній із композицій зображено блакитного птаха-лелеку, крила якого відсвічують жовтим кольором сонця; його зображення діагонально ділить аркуш, як увесь світ для авторки, на дві частини: чорну, воєнну, й світлу, в якій се-

ред міста стоїть Софія Київська з блакитним небом над нею. Вічна Софія — символ стійкості киян у всі лихоліття, яких довелося зазнати. Мотив лелеки — один із головних у творах О. Толкачової цього періоду. Символіка його — відома: родинний добробут і ширше — любов до великої родини, якою є рідна земля, Україна. В іншому творі спостерігаємо, як на тлі чорного нічного вікна першого воєнного березня, вікна, заклеєного хрест-на-хрест, ніби в середині яйця-писанки заховалась від снарядів маленька жіноча постать. Велике лелечине крило зі смужкою стилізованого орнаменту з'явилося, осяваючи ніч, захищаючи життя. (Іл. 1.) Особливої пронизливості творам О. Толкачової надає своєрідне накладання інтерпретованого образу-архетипу, як от лелека чи яйце (або писанка), — як вираження укоріненості в Україну — на безпосередні тогочасні спостереження авторки: на обпалену війною землю повертались лелеки, щоб вити гнізда й давати нове життя.

Наймолодша серед учасниць проекту «Наживо», Ганна Цариковська, власну укоріненість у рідну землю як наснажуючу основу виразила через мотив ляльки-мотанки. Барвисті стріи, густо вкриті орнаментом, у які вбрано цей персонаж акварелей художниці, теж працюють на розсіювання мороку, принесеного війною, як загалом лялька-мотанка з давніх-давен — на відведення хвороб і, ширше, — зла. В творах Г. Цариковської відчутний потяг до орнаментів і візерунків, які вона зображає як домінуючі в її художньому світі фрагменти автентики, що органічно вписуються також і в композиції з узагальнено трактованими посталями. Так у її творчість уходить тема людини на війні.

За підзаголовок першої виставки проекту «Наживо» можна взяти слова: «сила і ніжність», бо в кожному аркуші було презентовано трансформацію безмежної ніжності, витонченості в неабияку внутрішню силу — силу опору війні, ворогу, хаосу й злу. Власне, цю силу й давала рідна земля, що її так ніжно люблять авторки.

Друга виставка проекту «Наживо», що відбулася в Національному музеї Тараса Шевченка, не лише познайомила глядачів із новими творами художниць, а й засвідчила ще один рівень осмислень воєнного досвіду: взаємодія людини і всесвіту в часи війни.

Українська філософиня Т. Цимбал, розглядаючи буттєвісне укорінення людини як соціально-філософську проблему, зауважила, що правильне ставлення до буття, до Всесвіту орієнтує людину «на правильне ставлення до інших людей та самої себе на засадах загальнолюдських та етнонаціональних цінностей і смислів культури» [2, с. 14].

У Г. Цариковської зображення стола з вазою, де плаває риба й ростуть дерева, а навколо кружляють клаптики фіолетово-зеленої субстанції, лишивши по собі сліди такої собі перфорації, є водночас образом України, планети і Всесвіту, гармонію якого порушено війною. В іншому аркуші цей великий Всесвіт, що мислиться перш за все через образ України, — що повсякчас акцентовано через зображення елементів орнаменту чи візерунку як незмінного мотиву творів авторки, — інтерпретується як образ людини. Це постать, яка стоїть на колінах, дивлячись на минувшину, що під нею, й простягнувши ліву руку в холодне космічне безмежжя-майбуття. Молода авторка реалізує свій творчий потенціал в контексті традиції, що має тяглість ще від часів Г. Сковороди, його уявлення про «органічну сродність людини з природою та її налаштованість на спорідненість з землею та рідним краєм» [2, с. 41].

В цей час образна система творів художниці характеризується дедалі частішим звертанням до антропоморфних образів — постатей з видовженою «шиєю» та невеликим колом на місці голови. В композиції «Comfort Zone» така постать злітає над світом, який перетворюється після вибуху на руїну. Не лише краєвид позначено вогняною раною, це вибухає весь світ, змінюючи свою структуру: зони комфорту зникають звідусіль, їх немає навіть там, де комусь видається, що війна далеко. (Іл. 2.)

О. Толкачова представила на другій виставці проекту «Наживо» нові твори серії «Із серця Києва», де вона увиразнює свою рецепцію України як цілого світу, всесвіту для неї як

особистості. Художниця, як і в представлених на першій виставці проекту творах, удається до стилізованого орнаменту. Також сталими в її художній практиці цього часу є мотиви лелеки та писанки. В одному з творів майже все художнє поле аркуша вона віддає орнаменту, змальованому в теплій кольоровій гамі. На одному з них відразу впадає в очі солярний символ — сварга, небо Сонця. На тлі цього світу-килима — блакитна писанка, немов фрагмент вікна, що поклеєне навхрест захисними смугами. І лелека в польоті. У творах нової серії писанка інтерпретується і як вікно воєнного Києва, і як око українського світу, пораненого війною.

Н. Кохаль продовжила працю над натюрмортами, для яких характерним є мотив рушника. Тільки тепер квіти розташовано на рушниках із вишивкою червоно-чорними кольорами, а за вазу править гільза. Це протиставлення природної краси й жаху війни художниця продовжує в триптиху «Місто Німфи і Мінотавра», де вводить сили і явища природи, що їх уособлювали німфи, в певне співіснування в межах художнього простору з чудовиськом Мінотавром. Мудрість самої природи, всесвіту має трансформувати хаос, пробуджене чудовисько війни, що вимагає жертв, на перемогу добра, коли квіти повернуть собі білий колір чистоти, на відміну від криваво-червоного палахкотіння в руках Мінотавра.

Третя виставка проекту «Наживо» відбулася в квітні 2023 року в Національному музеї «Київська картинна галерея». Твори Г. Цариковської «Лютий», «Дві стіни» засвідчують розвиток теми, з чим пов'язане розширення їх образної системи при збереженні основних мотивів. При цьому елементи орнаменту, постійно присутнього в переважній більшості композицій, набувають ще більшого рівня стилізації, трансформуючись у особливе декорування шкіри та одягу персонажів, нібито так, крізь пори, проступають емоції мільйонів людей, яких торкнулася війна. До того ж, вони характеризуються колористичною стриманістю, що узгоджується з загальною колористичною концепцією нових серій творів. Антропоморфні образи з'являються в творах серії «Нічні обстріли» дедалі частіше. Тепер вони зображені з опущеними головами, в сірому, світлому коричневому, блакитному, білому кольорах, подекуди використано зелений і синій. На чорному тлі стін і сховищ, за межами яких — воронки від вибухів. Проте розгубленість і страх цілком не поглинають їх. У творі «Моноліти» художниця показує, як вони згруповуються, концентруючись на головній меті: вистояти, вижити, навіть закам'янівши на час. Авторка транслює усвідомлення того, що її персонажі — частина цієї землі, цих вод, цього неба, їх долі пов'язані назавжди. У творах серії «Сфери» Г. Цариковська продовжує розробку теми взаємодії людини і всесвіту в часи війни, змін у макрокосмі і мікркосмі, що є наслідком подій.

Особливістю третьої виставки проекту «Наживо» є той факт, що в представлених творах ще більше проявилась зацікавленість авторок міфологією, а це засвідчує глибший рівень мистецького осмислення модерної історії України. Сталі мотиви, джерелом яких є народна культура, виступають в творах художниць своєрідним маркером ідентичності. Це, зокрема, писанка, яйце, птах. Звернення ж до міфологічних образів презентує осмислення подій російсько-української війни в контексті світової історії. Серія О. Толкачової «Доля» складається з творів «Мінливість», «Крихкість», «Невідворотність». У малюнку «Мінливість» авторка інтерпретує образ богині Афіни, яку вважають покровителькою оборонної війни, з її незмінним атрибутом — веретеном. Ця богиня допомагає своїм обранцям у час найбільшої загрози й небезпеки, веде їх до перемоги. На аркуші «Крихкість» зображено писанку, розпис якої складається з чотирьох різних орнаментів-сегментів, як чотирьох частин України в їх неповторній культурній особливості: Південь, Схід, Захід, Північ. По лініях між цими сегментами писанка перемотана червоною ниткою, що символізує захист від агресії й негативу. У малюнку «Невідворотність» домінуючою в просторі художнього поля аркуша є червона куля — моток ниток Доля, що потрапив сюди від веретена Афіни. Прикметно, що цей твір оздоб-

лено дерев'яною рамою з орнаментом роботи карпатських майстрів. О. Толкачова вдалася до елементів інсталяції, оскільки ця рамка використана не лише як оформлення, оздоба, а, власне, смисловий акцент на підкреслення й максимальне увиразнення приналежності авторки до України, її культури, її Доли в найскладніші часи її модерної історії — в часи війни. Крім того, художниця вдалася до застосування ще й реальної червоної нитки, що з'єднає всі три малюнки, ніби перетікаючи від веретена жінки-богині Афіни через писанку-Україну до клубка в третьому малюнку серії. Випробування, що випали нашій землі — невідворотні, життя — крихке, але Афіна — на боці тих, хто обороняється. Це Доля переможців.

Н. Кохаль також представила нові малюнки, серед яких і ті, де продовжено звернення до міфології. В цьому сенсі вирізняються акварелі «Розмова з чорним птахом» та «Врятуй гніздо». В першій зображено молоду українку в коштовно оздобленому народному строї нареченої. На руці у неї сидить чорний ворон, що віщує дівчині долю. Акварель відсилає глядача до символіки міфічного птаха багатьох народів — ворона. Це — віщий птах, символ вітру, довголіття і передбачливості. (Іл. 3.) На малюнку «Врятуй гніздо» зображено жінку в народному строї, вкритому стилізованим орнаментом та квітковим візерунком. Молодиця стоїть спиною до глядача, простягнувши руки догори, обхопивши ними гніздо, з якого вже випало одне яйце, тож потрібно врятувати два інших. Малюнки свідчать про новий, глибший рівень осмислення теми. В цих композиціях наявні стали мотиви творів Н. Кохаль воєнного періоду на позначення її укоріненості в рідну землю: народний стрій персонажів, його стилізований орнамент; метафоричне трактування птаха, як передвісника доброї долі рідної землі, попри навислу над нею тепер небезпеку, та гнізда — як самої України, Дому, Родини. Яйце є світотворчим початком у міфах багатьох народів світу. Художниця мислить Україну як цілий все-світ. Відтак смисловий і емоційний меседж авторки прочитується: «Врятуй гніздо» / «Врятуй український світ».

У творах із серії «Блекаут» Н. Кохаль досягає того рівня мистецького узагальнення, який надає їм символічного звучання. У акварелі «Свічка» вогонь є символом самого життя й світла, що протистоїть мороку. В малюнку «Мобільний зв'язок» блакитний екран смартфона випромінює світло, що прочитується як потужний струмінь надії, зокрема на неперервність найважливіших для нас зв'язків у часи випробувань.

Три виставкові експозиції проекту «Наживо» засвідчили наявність сталих мотивів у творах Н. Кохаль, О. Толкачової, Г. Цариковської воєнного часу, йдеться насамперед про інтерпретацію шарів народної культури, так і еволюцію образної системи, що пов'язано з глибиною осмислень трагедії та її наслідків. Простежується поетапність у розробці головної теми: укоріненість у рідну землю, особливості взаємодії людини і всесвіту в часи війни, звертання до міфології й міфів для введення подій у ширший контекст. У такий спосіб авторки, увиразнюючи свою ідентичність, підносять тему російсько-української війни на вищий рівень мистецького узагальнення, вводячи драматичні події й опір, зокрема культурний, обставинам у контекст світової історії. Відзначимо, що всі три етапи розгортання теми відповідають концепції буттєвісного укорінення людини. Т. Цимбал зазначає: «за допомогою поняття “укорінення” С. Вейль [Симон Вей. — Ред.] аналізує форми знекорінення буття сучасної людини та обґрунтовує шляхи його подолання. По-перше, як вважає С. Вейль, глобальне знекорінення відбувається під час загарбницьких війн. У цьому разі «позбавлення коріння стає майже смертельною хворобою для поневолених народів» [2, с. 75]. Дослідниця наголошує: «С. Вейль впевнена, що культура, яка не спирається на зв'язок з національними буттєвісними традиціями, втрачає підґрунтя, живлення, руйнуючи тим самим минуле і майбутнє, зчиняючи “найтяжчий злочин”» [2, с. 76].

Прикметно, що перед третьою виставкою проекту «Наживо» у цій же залі Національного музею «Київська картинна галерея» було представлено проект «Понівечене небо» (ку-

раторка Ірина Хоменко). Троє молодих авторів, нещодавніх випускників київських вишів, засвідчили реалізацію індивідуальних пошуків у розкритті воєнної тематики в цьому ж ключі, що дає підстави говорити про певну тенденцію, або ж стратегію, української культурної політики в часи війни, зокрема у візуальному мистецтві.

Випускник НАОМА К. Лапушен — автор інсталяції «Викрадене дитинство». (Іл. 4.) І. Хоменко зазначила, що робота «говорить про життя дитини війни, у якої силою забрали свято, яскравість, навіть буденність». Для молодого митця дитинство — міцна життєва основа, прекрасні дні, коли світ навколо — великий, добрий і барвистий. Тим гостріше переживає він події, адже ще свіжа особиста пам'ять про прекрасний світ, який для наступного покоління вибухнув болем і стражданнями.

Осмишуючи події російсько-української війни, випускник НАОМА Д. Доценко в полотні «Український ренесанс» надає їм художнього узагальнення, позначаючи філософічність творчої думки. (Іл. 5.) Свіжі рани нашої землі, наслідки звірств російських агресорів у Бучі, Маріуполі, інших містах він прагне вписати в історичний контекст. Україну, що втрачає своє майбутнє в особах представників молодого й наймолодшого поколінь, автор потрактує як світлу сторону на арені одвічної боротьби Добра і Зла. У творі йдеться й про відродження України. На рівні духовному вона вже отримала перемогу, адже велич духу наймолодших її дітей, їх жертвність у цьому контексті вселяє віру в перемогу на рівні фізичному. Масштабна ідея потребувала адекватних засобів втілення, тож художник зосередив увагу на стилістичних особливостях бароко. Це забезпечило необхідну для реалізації задуму монументальність композиції. Завдяки динаміці, спрямованій на передачу стану схвильованості, можна відчутти напругу сучасних трагедій у їх зв'язку з усіма лихами на історичному шляху, яких Україні довелося зазнати від імперії, що, змінюючи назву, лишалась за суттю загарбницькою. Автор дивиться на проблему притаманним бароковій свідомості поглядом, «духовними очима». У такий спосіб духовного бачення, або ж ближчого для національних версій європейського бароко екстатичного інсайту, він водночас вводить мистецьке осмислення української історії в контекст європейського мистецтва.

М. Шапранова, випускниця факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету представила серію колажних творів «Шлях» та скетчбук «Коріння». В колажах серії «Шлях», використовуючи архівні родинні світлини, листівки, креслення, а саме — викройки зі старих журналів, що асоціюються в авторки з мапами, вона розповідає про шлях своєї родини з південного міста Миколаєва, якому присвячено й твір «Найдовша подорож». В своїх роботах М. Шапранова використовує багато червоного кольору, вдаючись таким чином до своєрідного маркування: шлях попередніх поколінь її родини був позначений драматичними зіткненнями з активно-агресивною радянщиною. Події російсько-української війни є тими апокаліптичними проявами, що остаточно змивають рештки радянщини з мапи України майбутнього. З цими творами значною мірою пов'язані й колажі скетчбуку «Коріння». Авторка позиціонує себе як ланку роду, підкреслює власну вкоріненість, зв'язок поколінь. Однак, якщо у серії «Шлях» червоний колір застосовано як маркер радянщини, в координатах якої довелося жити предкам, то в аркушах скетчбуку він увиразнює ще один сенс — пам'ять роду. Пам'ять про ще глибше коріння. І на позначення цього міцного ґрунту М. Шапранова використовує реальну червону нитку. (Іл. 6.) Тепер червоний застосовано як характерний для українського народного строю, зокрема народної культури, де він символізує саме життя. Життя роду, шлях роду і ширше — доля роду, в контексті якої розглядає свою Долю авторка. Прикметно, що в одній із робіт скетчбуку вона також удається до фотозображення птаха в гнізді; й це, як і в О. Толкачової (проект «Наживо») — лелека, символ любові до батьків, до родини, до рідної землі. Оскільки вважалося, що гніздо лелеки приносить щастя, виразно прочитується закладений у твір сенс: пройшовши через апокаліп-

тичний воєнний хаос, нові покоління родини й рідної землі перебуватимуть у цілком інших координатах української історії, пам'ятаючи історію Роду і його Долю.

Отож, троє молодих авторів, які походять із різних міст України, — К. Лапушен (Київ), Д. Доценко (Запоріжжя), М. Шапранова (Миколаїв), — твори яких об'єднані в кураторському проєкті І. Хоменко «Понівечене небо», у своїх художніх практиках засвідчують осмислення власної ідентичності як міцної основи в часи випробувань через вираження укорінення в родині, роді, ширше — в рідній землі. Зважаючи на молодий вік авторів, цілком зрозуміло, що важливим для них є недавній особистісний досвід, відображений в темі дитинства. Йдеться про понівечені долі дітей війни у К. Лапушена; тема загибелі дітей як знищення майбутнього України, що її Д. Доценко мислить як жертвність заради майбутнього нашої землі, яка вже перемогла на духовному рівні; усвідомлення М. Шапранової себе як наймолодшої ланки роду. Укоріненість, виражена молодими митцями у свій спосіб, дозволяє говорити про певну закономірність, проявлену в творах українських художників воєнного часу. Не менш закономірним є їхнє прагнення ввести події російсько-української війни в ширший контекст світової історії. З цією метою один з митців звертається до теми дитинства під час війни. Розкриття гострих тем через змалювання дитячої беззахисності є одним із найвідоміших прийомів у історії світового мистецтва. Інший митець транслює це через звернення до екстатичного інсайту європейського бароко. Третя учасниця проєкту «Понівечене небо» осмислює історію роду водночас через пам'ять про його найглибше коріння і шлях через координати тоталітарної системи до її остаточного відходу під час російсько-української війни. В такий спосіб вона презентує художнє осмислення літопису свого роду в історичній перспективі.

Можемо констатувати, що учасники проєкту «Понівечене небо» в той чи той спосіб інтерпретують тему долі: зламані долі дітей війни; долі, жертвовно покладені задля перемоги добра й відродження рідної землі; долі представників одного роду в контексті долі України.

Молоді митці реалізують індивідуальні творчі інтенції, транслюючи при цьому свою громадянську позицію з опертям на набутки моральних авторитетів свого народу. За спостереженням Т. Цимбал, «громадський обов'язок, патріотизм та відповідальність людини перед рідним народом, відповідальність за долю Батьківщини, як основа і спосіб укорінення людини, складають основний глибинний зміст морально-етичної концепції “громадянського гуманізму” Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша та започаткованої ними філософії “відповідального серця”, що виходила на зв'язок з західноєвропейськими уявленнями про ліберальні та демократичні форми соціальної організації людського життя» [2, с. 43].

Висновки. Твори учасників проєктів «Наживо» (Наталія Кохаль, Олена Толкачова, Ганна Цариковська) та «Понівечене небо» (Дмитро Доценко, Костянтин Лапушен, Марія Шапранова, куратор — Ірина Хоменко) засвідчують, що образна система митців адекватно передає укоріненість авторів — у рід, у рідну землю; допомагає ефективно розкрити взаємодію людини і всесвіту в часи війни; вводить — через звертання до міфологічних сюжетів та образів — події російсько-української війни у ширший контекст світової історії. При цьому учасниці проєкту «Наживо», маючи більший досвід художньої практики, зберігають сталі мотиви при розширенні образної системи та дедалі глибшому індивідуальному осмисленні драматичних подій війни. Учасники проєкту «Понівечене небо», тільки-но розпочавши свою проєктну діяльність, успішно підтвердили актуальність тем та образів, які інтерпретували відомі художниці, разом представивши власний творчий потенціал особистостей, спроможних на філософічну глибину й масштаб мистецького узагальнення.

Література

1. Вейль С. Укорінення. Лист до клірика / Пер. з фр. Київ: Д. Л., 1998. 298 с.
2. Цимбал Т. Буттєвісне укорінення людини як соціально-філософська проблема. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2005. 219 с.

References

- Weil, S. (1998). *Ukorinennia. Lyst do kliryka* [The Need for Roots. Letter to a Priest]. Kyiv: D. L. [In Ukrainian].
- Tsymbal, T. (2005). *Buttievisne ukorinennia liudyny yak sotsialno-filosofska problema* [Human Existential Rooting as a Socio-Philosophical Problem]. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova [In Ukrainian].

CHUYKO T.

THE FIGURATIVE SYSTEM IN THE WORKS DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR: NAZHYVO (LIVE) AND MUTILATED SKY PROJECTS

Abstract. The article analyzes changes of the figurative system in works on military subjects, created in the period from the end of February 2022 to the middle of 2023, focusing on *Nazhyvo* (Live) and *Mutilated Sky* projects. The first exhibition of the *Nazhyvo* project featured works which declared their authors' rootedness in the cultural layers of their homeland; the second exhibition focused on the theme of human interaction with the universe in times of war; the third exhibition showed the authors' interest in mythology, which demonstrates a deeper level of artistic comprehension of Ukraine's modern history. The author highlights that when changing the figurative system due to the expansion of topics and the depth of comprehension of dramatic events, the participants of the *Nazhyvo* project retain constant motifs in their works, such as archetypal images. In their artistic practices, the participants of the *Mutilated Sky* project realize the results of comprehending their own identity as a solid foundation in times of great suffering through the expression of rootedness in their family, community, and, more broadly, their native land. The rootedness expressed by the young artists in their own way confirms the tendency manifested in the works of Ukrainian artists during wartime. Thus, for the participants of the *Nazhyvo* and *Mutilated Sky* projects, it is important to mark identity in their artistic practices by conveying a connection with their ancestry as a family and their ancestry in the sense of their native land, as well as by placing the events of the Russian-Ukrainian war in a broader historical and cultural context. The effective realization of creative aspirations is facilitated by the development of a figurative system characterized by expansion in the development of sustainable motifs.

Keywords: figurative system, war subjects, permanent motifs, contemporary art practices.

Стаття надійшла до редакції 13.07.2023

Ілюстрації



1. Олена Толкачова



2. Ганна Цариковська



3. Наталія Кохаль



4. Костянтин Лапушен



5. Дмитро Доценко



6. Марія Шапранова

ОЛЕНА КОВАЛЬЧУК

**ПРАЗЬКА QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN AND SPACE 2023:
АКТУАЛЬНІСТЬ ІДЕЙ, ЦІЛІ, ЗАВДАННЯ****PRAGUE QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN AND SPACE 2023:
THE RELEVANCE OF IDEAS, GOALS, AND OBJECTIVES**

УДК 7:7.071.1,792(477) «XX/XXI»

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294848

Олена Ковальчук

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
провідний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olenako576@gmail.com

Olena Kovalchuk

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Leading Researcher,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-0170-0821

Анотація. У статті розглядаються основні цілі та завдання Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023 (PQ-2023), досліджуються її сценографічні та перформативні практики в контексті новітніх культурних програм. Авторка аналізує прагнення сучасних театральних художників, архітекторів, мультимедійних митців та дизайнерів просторового контенту реалізувати свої ідеї в кураторських проектах. Визначено художні характеристики найцікавіших проектів з Португалії, Каталонії, Кіпру, Словаччини, Румунії, Норвегії тощо — проектів, автори яких виступають не лише виразниками театральних ідей, а й торкаються широкого кола питань, актуальних для сьогодення. Визначено цільові та концептуальні характеристики пластичної формули українського павільйону «Сад живих речей» (куратор і сценограф Богдан Поліщук). Проаналізовано патерни та обґрунтовано закономірності успішних інсталяцій українських художників у просторі «Саду»: «Намітка» Людмили Нагорної, «Човен» Сергія Ридванецького та Наталії Ридванецької, «Читання ландшафту» Інесси Кульчицької, «Терези війни» Олега Татарінова, «Мрія Марії» Марії Погребняк, «Коріння. Мережа зв'язків» Юлії Зауличної, «Пий. Автор не несе відповідальності. Як і росія» Олесі Головач, «Театр спогадів» Олени Поліщук. У статті розглянуто прояви авторських позицій у критично важливі для України моменти історії. Підкреслено непересічну роль митців як продовжувачів найкращих концепцій національної сценографії, в еволюційних проектах яких національне завжди поєднувалося з європейським.

Ключові слова: PQ–2023, сучасна українська сценографія, мистецтво України та війна, сценограф Богдан Поліщук.

Постановка проблеми. Авторка ставить собі за мету: розглянути особливості форматів проведення міжнародних сценографічних форумів як практик перформативного дизайну, феноменів консолідації й презентації сценографічно-просторових ідей; оцінити образні характеристики авторських міжнародних проектів як акт відповіді на екологічні, гендерні, військові проблеми сучасності; проаналізувати факти участі представників від України на попередніх форумах Празької квадріенале; визначити актуальність і образні характеристики кураторського проекту з України «Сад живих речей» Богдана Поліщука на PQ–2023; проаналізувати особливості творчого розвитку головних учасників проекту, їхню роль у еволюції

сценографічних процесів в Україні; означити образні характеристики інсталяцій учасників проекту як прояву авторського стилю і феномена мистецької відповіді на російсько-українську війну, переосмислення національного культурно-історичного досвіду, почуття патріотизму та національної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. При написанні статті авторка спиралась на дослідження з історії українського театру і сценографії, аналітичні публікації про українські й зарубіжні виставкові проекти. Авторка ставила собі за мету осмислити і ввести у науковий обіг матеріали пресрелізів, презентацій, інтерв'ю учасників, зафіксувати власні спостереження як учасниці виставки.

Виклад основного матеріалу. Від 1967 року раз на чотири роки столиця Чехії Прага традиційно стає світовим центром сценографії, осередком креативного генерування пластичних ідей, презентацій концептуальних проектів, простором жвавих дискусій та обговорень стану широкого кола проблем, пов'язаних із сучасною сценографією. 8–18 червня — часовий проміжок цьогорічного Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Захід традиційно об'єднував сценографів, дизайнерів сценічного костюму, перформерів, дослідників сценографії, кураторів та менеджерів з усього світу. На мистецькій мапі квадріенале — Австралія, Бразилія, Вірменія, Канада, Китай, Макао, Мексика, Нова Зеландія, Україна, Чилі тощо.

У просторах празького форуму працювало дві виставкові платформи. Перша — виставка країн/регіонів, яка розташувалась у просторі будівель старого празького ринку. Друга — проекти театральної молоді, що розміщувались просто неба. Активно працювали численні майданчики, які швидко перетворювались на простори вільного експериментування, осередки імпровізацій і театралізованого дійства.

У широких просторах архітектурних форматів представники понад ста країн презентували відвідувачам авторські перформанси і програмні інсталяції. У просторі панувала концептуальна різновекторність, неординарність пластичних рішень, медіатехнології та дизайнерські практики. Автори гостро, нерідко конфліктно піднімали екологічні проблеми, тему токсичних відходів, питання критичної зміни довкілля, впливу людей на планету. Вкрай актуально звучала проблематика вторинних ресурсів, що вже тепер загрожують майбутньому людства.

Марта Рафа і Пау Масало Льора, куратори проекту «Рештки» (Marta Rifa & Pau Masaló Llorà, «Стор», Каталонія), відзначали, що «ми живемо у світі, якій тяжіє до віртуальності, але реальність свідчить, що наші відходи поїдають нас» [5]. Перед відвідувачами була розгорнута футуристична, практично постапокаліптична містифікація: автори відтворили археологічні руїни Національного театру Каталонії у 2053 році. При вході у простір бажаючих оснащували рукавичками та навушниками. Відвідувачі блукали серед накопичень одягу, витягували фрагменти старих костюмів — рештки творчих задумів, що колись були реалізовані у театрі. До окремих мануфактурних куп організатори пропонували придивлятися із збільшуваним склом. У випадку знаходження плісняви можна було отримати інформацію щодо її походження. Уражений грибками секонд-генд перемагає людську цивілізацію. За умов зміни клімату та недавньої пандемії, наполягали автори, ми маємо досягнути саморуйнівні аспекти нашого способу життя та усвідомити загрози для виживання людства. Творча ідея каталонського павільйону була оцінена відзнакою журі квадріенале.

Цьогоріч особливою популярністю кураторів виставок користувався пісок — найбільш екологічний матеріал. У проекті «Gut City Punch» (буквальний переклад: «Удар у кишківник міста») авторський тандем Тео Мерсьє і Селін Пейше (Théo Mercier & Céline Peuchet, Франція) розгорнули перед глядачами скульптурну інсталяцію саме з цього матеріалу, використавши для творчих потреб понад тридцять тон піску з Влтави. Пісковий зсув ґрунту відкриває перед глядачами черево землі, в якому каналізаційні металеві труби, неприродні у цьому се-

редовищі, схожі на постіндустріальний кишківник. Місто, випотрошене урбанізацією. Тема апокаліптично-урбаністичного пейзажу не лише унаочнює проблему, але й пропонує підказки для майбутніх позитивних трансформацій. Автори вважають, що саме пісок стане основою новітніх будівельних технологій, прийнятних для екології планети. Автори проекту отримали спеціальну нагороду від влади своєї країни. (Іл. 1)

Акцент на водно-екологічні питання, мультитехнологічність і зорова презентабельність характеризували проект Драгоша Бухаджіара «Міст» (Dragoş Buhagiar, «The Bridge», Румунія). Інтерактивна арт-інсталяція нагадувала відвідувачам, що основа людського тіла — молекули води. За їх допомогою ми посилаємо вібрації у світ, резонуємо у просторі, вступаємо у контакти з іншими. Замкнений павільйон з містком, екранами і звуковими спецефектами правив за реагент внутрішньої природи людини. Глядачі генерували водні «реакції». Простір «відгукувався» своєрідністю ритмів, світловими ефектами. Втім, відвідувачі з України сприймали авторську пропозицію у контекстах, які куратор навряд чи передбачав. Українська мисткиня Людмила Нагорна так описала свої враження у фейсбуку: «просто приголомшливі відчуття на фоні трагедії Каховської ГЕС. Безумовно художник, який створював його, вклав зовсім інші смисли, але коли я зайшла у цей простір, мене накрила хвиля різних переживань, це неймовірно трагічні переживання».

Гостро-актуальна на сьогодні тема війни знаходила свої втілення в проектах навіть тих країн, в яких військові дії не ведуться. Марина Малені (Marina Maleni), кураторка проекту «Глядачі в місті-привиді» (Spectators in a Ghost City), поклала у основу пластичного задуму долю міста Фамагуста, спустошеного внаслідок турецького військового вторгнення на Кіпр 1974 року і закритого на сорок шість років. Це місто, своєрідна капсула часу, було відкрите для відвідувань 2020 року. Для мисткині понівечений пейзаж надавав можливість розгорнути глибинно-авторську драматургію, почати відлік часу у зворотному напрямку. Зорові формати проекту — зразки реальної архітектури міста та їхні мініатюрні відбитки — скульптурні макети-наплічники учасників. Перетинання змістів реального простору військового конфлікту і новітніх мистецьких практик. Арт-об'єкт як обличчя історичної травми, що виходить за межі Фамагусты та перетинає простори по всьому світу, отримав «Золоту Тригу» — найвищу нагороду форуму. (Іл. 2)

Відвідувачам естонського павільйону Івара Пиллу «Вічність» (Ivar Põllu, «Eternity») пропонували за допомогою VR-окулярів або шляхом підглядання крізь шпарини в стіні долучитися до перегляду вистави «Серафіма+Богдан» («Serafima+Bogdan») Тартуського Нового театру, покази якої відбувалися просто неба. Трагічний сюжет, непрості долі героїв. Розвиток драматургічних перипетій, які глядачі реальної вистави дивились, змінюючи дислокацію. Люди приходять і йдуть, будинки постають і руйнуються, страждання героїв втрачають свою гостроту. Час урівнює все, зібрані зі сміття декорації невпинно перетворюються на сміття. Справжнім героєм простору стає вічний кущ, який росте однаково як на клумбі, так і на кривавому полі бою. Кущ, серед якого розгортається драматургія сюжету, продовжує своє існування в часі й просторі.

Тема людського впливу на планету — основа інсталяції «Дім — це тепло» («Home is Warmth», Словаччина). Чорний куб з товстого пінопласту, за задумом Томаша Бороша (Tomáš Boroš), Павела Бакайси (Pavel Bakajsa), Ондreja Юрчи (Ondrej Jurčo) та Мароша Мітри (Maroš Mitro), мав колись цілісні формати у позачасовості своїх глибин. Тиша не була вічною, і життя проникло у його внутрішні простори. Актори, учасники мініатюрної театралізованої вистави, перебуваючи в образі дивних печерних створінь, видовбували нутро кубу ложками, витягували на поверхню шматочки породи, взаємодіяли із публікою і знову ховались у внутрішніх формах. Процеси виколупування надр кубу відвідувачі спостерігали за до-

помогою великого тепловізору. Автори проекту лишали відкритим питання, чи зможе людство зберегти тепло свого дому, створивши його з матерії, яку систематично знищує. (Іл. 3)

На форумі з'ясувалось, що Європа й досі не оговталась від шоку пандемічних практик. Теми наслідків тотальної ізоляції, проблем існування театральних проєктів, обмежених умовами карантину, доволі активно заявляли про себе. Павільйон «Половина хвилин» («Half the minutes») Анжели Роша (Ângela Rocha) — конструкція-лабіринт, простір із різною фактурою поверхонь, продуманим дизайном, концепцією і неочікуваними ефектами (Португалія). Поряд з ним постійно стояли черги — і не дарма, бо відвідувачі — безпосередні учасники захопливого інтерактивного дійства, під час якого сила образно-тактильного впливу була спрямована саме на них. Вкритий оптоволоконними фактурами, лабіринт «жив» ритмами м'якої текстури, огортав відвідувачів, реагував на їх рух, змінював відтінки, пульсував музичними ритмами. Глядачів захоплювало середовище із суб'єктивно-поетичною атмосферою, своєрідним діалогом матерії і тіла людини. Виходів з лабіринту — декілька, вибір кожен робив самотійно.

Дизайнерський об'єкт перед лабіринтом — робоче місце сценографа — офісне середовище з елементами майбутнього. Стіл, стілець, лампа, котрі, здавалося, були обтягнуті м'яким хутром. Тактильне випробування доводило: це не хутро, а тисячі гілок, що вкривали поверхню меблів. Стіл реагував на дотик, пульсував, відтворюючи фізіологічні процеси, «дихав». Текстура колючої шкіри приваблювала та відштовхувала одночасно.

Авторка не нав'язувала власну інтерпретацію, підтексти «творчої лабораторії» можна було зчитати в алгоритмах безальтернативності пандемічної ізоляції: робоче місце, що виглядало зручним і комфортним, вмить перетворювалось на гілчасто-больову химеру. Богдан Поліщук прокоментував цей твір у соціальних мережах так: «Цей об'єкт і лабіринт, який був, по суті, справжнім невеличким атракціоном, мали дійсно щось казкове й чарівне. До цього павільйону хотілось повертатися, завести туди друзів, які приходили на квадріенале». Тому, мабуть, не випадково павільйон авторки з Португалії отримав відзнаку від дитячої авдиторії — PQ Kids Award, є і така нагорода на пражській квадріенале.

Автори проєкту «Домашній театр у шухляді» («Home Box Theatre») Юлія Форкгамер і Мете Ліндберг (Julie Forchhammer & Mette Lindberg, Данія) зробили ставку на технічні новації, які розширюють можливості театральних проєктів при поверненні пандемічних ізоляцій. Точка відліку авторської позиції — різке зниження відвідування вистав під час епідемії. Митців цікавило майбутнє, у якому виконавське мистецтво (театр) у разі неможливості реалізувати себе у театральних приміщеннях має прийти у простір кожного дому, що уможлиблюють новітні технології, що їх представляє проєкт «Home Box Theatre». Відкривши шухляду (за основу обрано предмет повсякденного вжитку), можна зануритись у всесвіт п'єс Шекспіра, самостійно обирати послідовність і темп переглядів, уточнювати звук, колір, нюанси відео і відчувати себе важливим учасником процесу творення. Художниця Анна Духовична залишила у соціальних мережах такі враження про проєкт: «Магічна данська експозиція — браво! ...фото і відео не передають всього спектру відчуттів, шуму, вітру, тремтіння... і все це у маленький антикварній скриньці!». (Іл. 4)

Команда кураторів павільйону «Інкрузильядас: ми віримо у перехрестя» («Encruzilhadas: We Believe in Crossroads») з Бразилії: Аріянна Вітале (Arienne Vitale), Елейні Насименту (Elaine Nascimento), Грегорі Слівар (Gregory Slivar) та інші, використовуючи інтерактивну гру з предметами, звуком, піднімали проблемні соціокультурні питання своєї країни. Відвідувачі занурювались у світ акустичних технологій: взаємодіяли з колоритними об'єктами-інсталяціями, підключались до датчиків, стукали у барабани; зважували товари на імпровізованій ятці товарів, вловлюючи у навушниках звуки бразильського міста, тримались за чудернацьке кермо, уявляючи себе москітами, кидали камінці для ворожіння і отримували

пророцтво про себе. У павільйоні виразно відчувався запах сухої трави, бо дерев'яні дошки підлоги були вкриті сіном. Попри ігрову природу проекту, він піднімав складні питання зітканого з протиріч сучасного життя Бразилії. Автори проекту вірять у перехрестя — простори, де звучить різноманіття голосів та акцентів, де жителі країни можуть почути себе та інших, незважаючи на розмежування і протиріччя, що здаються нездоланими. Зусилля й креативність авторів проекту були оцінені журі PQ–23: бразильські митці здобули нагороду за найкращу роботу в команді.

Норвезький павільйон «Ми навіть не дізнаємося...» («We Shall Not Even Know...») — вежа з риштувань, обвішана різнобарвним мотлохом. На думку його авторок Анет Вереншол (Anette Werenskiold), Анни Гранберг (Anna Granberg), Кристине Льоре (Christine Lohre) й Інгеборг Улерюд (Ingeborg Olerud), підтексти конструкції споріднені із символікою карт Таро. «Вежа» — потрясіння, руйнування, загроза неочікуваного удару. На тлі унаочненого падіння й краху автори влаштували демонстрацію костюмів. Обраний формат карнавалу розкрив їхню ігрову природу, здатність до перегортання усталених змістів. Костюми були виконані за принципами теорії Маршала Маклюєна: колесо — продовження стопи, книжка — продовження ока, одяг — продовження шкіри. Внутрішні ритми одягу, його вплив на людину і те, яким має бути тіло, визначали рух учасників проекту, пересування територією вежі та їх дії в навколишньому просторі. Перед глядачем розгортався апофеоз костюмів, дія, яка балансувала на межі стабільного й нестабільного, на тлі падіння і краху людської культури. (Іл. 5)

В основі проекту «Наш шлях. Дорожній маніфест» («On Our Way. A Road Manifesto») кураторки Гундеги Лайвіня (Gundega Laiviņa) з Латвії — перформативний простір, презентація сценографії у форматі живої практики, що послідовно розгортається перед аудиторією. Десять невеликих екранів, кожен з яких щодня показував новий епізод відео-руху колективу художників від Риги до Праги. Розгорнутий у часі відеощоденник подорожі, презентація перформативних та просторових інтервенцій в різних ландшафтах, фіксація ситуацій, які траплялися під час мандрівки. Прийом інтерактивного розгортання інформації, який запропонувала кураторка, спонукав глядачів до повернення.

Поряд з показом виставок організатори PQ–2023 запропонували насичену програму театралізованих інсталяцій, доповідей та презентацій, лекцій і майстер-класів. Піднімалися питання новітніх театральних технологій, проводилися практикуми, обговорювалися пошуки та експерименти. В рамках квадрієнале відбувся форум Міжнародної організації сценографів, театральних архітекторів і техніків театру (The International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians, OISTAT), учасники якого обговорювали дослідження й популяризацію сценографічного мистецтва. В рамках цього форуму виступила українська художниця Анна Духовична із доповіддю про історію української сценографії.

Обговорення проблематики «Мистецтво в часи війни» за участі українських і грузинських художників відбувалося у павільйоні Великої Британії, кураторки якого — Кетрин Сандис (Katherine Sandys) і Люсі Торнет (Lucy Thornett) відкрили простір свого майданчика для дискусій на вкрай драматичні теми. Розмову почали з війни в Грузії 2008 року, продовжили у вільному форматі розмов про театри України у сучасних умовах.

На фестивалі проходив конкурс на найкраще видання з проблематики сценічного дизайну/костюму серед книжок, що вийшли друком протягом попередніх чотирьох років. На конкурс було подано сімдесят видань з п'ятнадцяти країн. До основного списку потрапили дев'ять видань конкурсної програми та одинадцять — поза конкурсом. Приз отримало видання з Норвегії: Laurel Jay Carpenter & Terese Longva, eds., *10 Together: Performances by Longva+Carpenter, 2010–2020*, Bergen: PABlish, 2022. У рамках форуму була організована крамничка-книгарня, на полицях якої можна було побачити видання з усього світу. Варто додати, що видання «Український театральний костюм ХХ–ХХІ. Ескізи» (2021, упорядник Богдан

Поліщук) на конкурсі не було представлено, його презентацію, у якій взяли участь художники і мистецтвознавці, влаштував павільйон Грузії.

Участь представників України на пражських квадріенале має довгу історію і пов'язана з низкою славетних імен з минулого українського театру. 1971 року у складі великої делегації від УРСР тут було відзначено майстрів української сцени Данила Лідера (вистава Київського театру імені Івана Франка 1969 року «Ярослав Мудрий» за п'єсою Івана Кочерги), Федора Нірода (вистава Київського театру опери та балету імені Тараса Шевченка 1971 року «Ромео і Джульєтта» за балетом Сергія Прокоф'єва) та Євгена Лисика (вистави Львівського театру опери та балету імені Івана Франка 1968 року «Ромео і Джульєтта» за балетом С. Прокоф'єва і «Відьма» за балетом Віталія Кирейка). У 1983 році до складу делегації театральної молоді увійшла група з десяти учнів Д. Лідера — міцне підґрунтя національної сценографічної школи. Молоді художники презентували театральні проекти, реалізовані на сценах українських театрів. Серед них: Володимир Ареф'єв (вистава Дніпропетровського театру опери і балету 1980 року «Дон Кіхот» за балетом Людвіга Мінкуса), Лариса Чернова (вистави Київського Молодіжного театру «За двома зайцями» 1980 року за п'єсою Михайла Старицького та «Сірано де Бержерак» 1981 року за драмою Едмона Ростана), Святослав Коштелянчук (вистава Київського театру імені Івана Франка «Дім, у якому переночував бог» 1983 року за п'єсою Гільєрмі Фігейреду), Марія Левитська (вистава Кримського драматичного театру імені Максима Горького в Симферополі 1979 року «Три сестри» за п'єсою Антона Чехова і вистава Київського Молодіжного театру 1981 року «Стійкий принц» за п'єсою Педро Кальдерона), Ігор Несміянов (вистава Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра 1982 року «Настасья Филлиповна» за романом Фьодора Достоєвського «Ідіот»), Наталія Рудюк (вистава Київського театру імені Івана Франка 1982 року «Украдене щастя» за п'єсою Франка), Анатолій Чечик (вистава Театру ім. І. Франка 1982 року «Конотопська відьма» за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка). Театральні проекти Марії Левитської та Володимира Ареф'єва були відзначені дипломами журі фестивалю за сценографію.

Традиція презентувати найкращі досягнення відомих митців з України, тривала протягом 1970–1980-х років. На виставці 1975 року можна було побачити творчі проекти Данила Лідера: «Кар'єра Артуро Уї» (вистава Хмельницького театру ім. Г. Петровського 1975 року за Бертольдом Брехтом), «Таке довге, довге літо» (вистава Театру ім. І. Франка 1974 року за п'єсою Миколи Зарудного) та ескізи до «Тіля Уленшпігеля» Євгена Лисика (вистава Львівського театру опери та балету 1975 року за балетом білоруського композитора Євгена Глебова). 1987 року Д. Лідер представив макети та ескізи до спектаклів «Дядя Ваня» (вистава Київського театру ім. І. Франка 1980 року за п'єсою Антона Чехова) і «Вишневий сад» (вистава Київського театру ім. Лесі Українки 1980 року за А. Чеховим), сценографічні розробки яких з великим успіхом йшли київських сценах.

У 2003 році творчі здобутки митців незалежної України представляли Марія Левитська (вистава «Камінний господар» Київський театр ім. Лесі Українки 2002 року за драматичною поемою Лесі Українки) та Андрій Александрович-Дочевський (вистава «Мама, або Несмачний витвір на дві дії з епілогом» Київського театру ім. І. Франка 2002 року за п'єсою Станіслава Ігнаці Віткевіча). У 2015-му на квадріенале вперше було презентовано український перформанс: проєкції творів Є. Лисика, зібрані під гаслом «Театр — це місце, де реальність є ілюзією і де всі ілюзії стають реальністю» (куратор — Павло Босий). У 2019 році на РQ було представлено першій українській павільйон про Євгена Лисика — «Сотворення Всесвіту» (куратори — Павло Босий, Віктор Проскураков). Окрему частину експозиції складали роботи представниць театру ляльок: Олеси Іщук, Інесси Кульчицької, Світлани Прокоф'євої, Оксани Шарій, Ольги Войткевич-Шевченко.

Дизайн національного павільйону PQ–2023 розроблено сценографом і костюмографом Богданом Поліщуком. Автор назвав свій павільйон «Сад живих речей» і зазначив, що він «зберігає пам'ять, поєднує підземний, земний та небесний світи. Це символ зростання. В земному українському саду неодмінно чутно шелест і відгомін саду небесного, райського — забутої батьківщини людства. Разом з тим Сад зберігає в собі артефакти — це свідки й учасники історії українського народу. Кожен артефакт це вже не просто побутова річ, це вже річ в середині якої цілий космос, наділена власною душею» [2]. (Іл. 6)

Б. Поліщук запросив до участі у перформансі знакових представників національного сценографічного простору: Людмилу Нагорну, Наталю та Сергія Ридванецьких, Інессу Кульчицьку, Олега Татарінова, Марію Погребняк, Юлію Зауличну, Олесю Головач, Оленку Поліщук — художників з Києва, Черкас, Львова, Миколаєва, Одеси, Чернівців, представників оперних, драматичний театрів, театру ляльок, авторів театральних перформансів. Перед відвідувачами — авторські ідеї, народжені під звуки повітряних тривог, реалізовані на сценах театрів, що навчилися працювати в укрітті.

У просторі «Саду живих речей» — арт-об'єкт Людмили Нагорної «Намітка». У вертикальному ритмі тканини презентовано традиційний головний убір заміжніх українок. Її рукотворна валяна фактура, природній білий колір червоніє у точці дотику із землею, немов насичуючись кров'ю тих, хто загинув на полі бою, не вцілів під бомбами. Образна сила, що її заклала художниця, здатна на повну міць вмикати високі змісти трагічного звучання. (Іл. 7)

За плечима Людмили Нагорної, заслуженої художниці України, лавреатки мистецької премії імені Данила Лідера, — багаторічна праця на сцені Київської опери (Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва). Її просторово-костюмовані проекти із великим успіхом йшли на провідних сценах Одеси, Львова... До будь-якого проекту художниця підходить із всеосяжною сумою знань, залучаючи тонку інтуїцію та фантазію творця. Вступаючи у простір нових образних перевтілень, працюючи над сценографією та костюмами до вистав, авторка пропонує образну гру, що здатна захоплювати свідомість глядача. Простір Людмили Нагорної — органічний складник ритмічно-кольорової наснаги вистави, його ігрові потенції органічно вписані у музичну партитуру і сюжетну канву дії.

Дослідниця традицій культури й мистецтва українців, Нагорна органічна у фольклорно-етнографічному матеріалі. Її костюми до спектаклів — глибинний прояв етноконкретики, унаочнення образно-психологічних мотивацій героїв. Сценографія здатна розгорнути на сценічному майданчику костюмовано-кольорову симфонію, насичуючи просторове рішення колористичною різнобарвністю й індивідуалізованою характерністю.

«Човен» — інтерактивний арт-об'єкт Сергія та Наталії Ридванецьких. У просторі «Саду живих речей» він наповнений українськими архаїчними символами і артефактами війни. Роботу треба докладно аналізувати, вдивлятися в образні характеристики кожної деталі, вчитуватися у запрограмовані митцями глибинні підтексти. Тулуб від порохового снаряду — опора конструкції — артефакт смертоносної сили цього світу. Горизонталь планшети — своєрідний кордон між темрявою та світлом. У вертикалях драбин-опор — підтексти верху й низу, актів сходження й падіння, вихід на категорії життя та смерті. Його поверхню вкриває справжня українська земля. За задумом художників, вона не лише живить корені і дарує життя. В реаліях сучасної війни вона — ціна свободи. У центрі композиції — дерев'яний човен із прив'язаними до нього гільзами, символ нашого сьогодення. «“Човен” Ридванецьких символізує життя, спасіння, прихисток. Адже в українській міфології човен — то і лоно матері, і човен-коліска, і навіть човен-домовина, як перехід від земного життя до вічності» [4]. Його можна крутити, що із задоволенням робили відвідувачі павільйону. За допомогою нескладних приладів він обертався довкола своєї осі, залишаючи по собі гільзові борозни, творячи кола безкінечності. Човен наповнено зерном, здатним проростати, і увінчано гніздом

лелеки — символом майбутнього, ознакою продовження роду. Простори художників зіткані з предметів і фактур, що присутні у побуті українців віддавна: дерево, полотно, кераміка, земля. (Іл. 8)

На творчому рахунку художників Черкаського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка близько сотні вистав, а також плідна співпраця із багатьма театральними колективами України. Цей тандем художників — унікальний: він — сценограф, вона — костюмограф. Він — образний каркас задуму, вона — квінтесенція ігрових моментів спектаклю, її костюмована деталізація. Разом вони — перетинання творчих позицій, взаємозбагачення, взаємовплив.

Сценографічний контент Ридванецьких — завжди складна партитура вистави, що працює підтекстами, відтінками, нюансами. Сутність сценічної пластики художників — точно обрана фактурність. З його подання на сцені може запрацювати ігрова умовність чорно-білих кубів або ритміка дерев'яно-полотняних фактур із образами дерев, землі. Її костюми вдихають у ці простори життя, наповнюють його персонажами із ознаками яскраво відтвореної характерності. А поза театром Сергій Ридванецький малює і через живопис творить той варіант світу, який може вийти з-під пензлю лише художника театру.

«Читання ландшафту» — об'єкт української сценографіні й лялькарки Інесси Кульчицької. «Об'єкт, — як зазначає мисткиня, — складається з двох частин: культурного шару (у вигляді людської руки) та природного (у вигляді зрізу живого ґрунту). Ця композиція вказує на єдність природного та культурного шару, ототожнення матеріального та культурного ландшафту. Культурний ландшафт має свого колективного «користувача» у ролі якого виступає етнос, який створює, освоює, осмислює культурний ландшафт і «фіксує» інформацію про нього в різноманітних арте-, соціо- і ментифактах — предметах матеріальної культури, діалектах». В інсталяції Інесси Кульчицької глядачі бачили руку, що накриває живий ґрунт. По ній біжить життя: видно паростки того, що вона захищає. Перетікання сил природи, землі в культурну та мистецьку традицію українського народу, яка оберігає цю землю. (Іл. 9)

Для Інесси Кульчицької як сценографки-лялькарки багато років місцем творчої локації був Львівський обласний театр ляльок. Дивовижні скульптурно-ігрові світи оформлених нею вистав для дітей і дорослих прикрашають сцени Івано-Франківська, Рівного, Ужгорода, Хмельницького, театрів зарубіжних країн.

Творча природа театру Інесси Кульчицької — режисерська, вона органічно живе у виставах, перевтілюється в ігровому просторі руками акторів, ігровою взаємодією з ляльками, сценічним предметом. Її ляльковий світ — безкінечно варіативний. Його об'ємно-скульптурні формати, образно-перебільшені або площинно-умовні, — дієві учасники вистав. Художниця може розчинятися у поетичному театрі, посилювати гротеск та комічність, звучати півтонами архаїчних глибин. У синтетичному просторі спектаклю вона закладає тонкі асоціативні ряди, життєвість з позапобутовими контекстами, в яких і діти, і дорослі відкривають зрозумілі для них змісти.

Наступний учасник проекту Олег Татаринов — художник-постановник Київського театру юного глядача на Липках, живописець, костюмограф, графік, організатор трієнале сценографії ім. Данила Лідера. У його послужному списку — творча співпраця з театрами Івано-Франківська, Миколаєва, Черкас.

Творча розробка митця у просторі Саду — інтерактивна інсталяція «Терези війни». Сценограф пропонує відвідувачам творчий акт. У прозорому тубусі — відстріляні гільзи. Кожна з них пронумерована і за кожним номером — факт смерті українського воїна. Глядач, дістаючи з тубусу жменю гільз, кладе їх на одну шальку терезів, урівноважуючи вагову масу будь-яким предметом — будь-чим, що має на похваті. Стежачи за ритмом коливання та рівноваги, глядач усвідомлює, скільки людей заплатили власним життям за мирне небо у нього над головою. (Іл. 10)

У сценографічному просторі України Олег Татаринів — митець з широкою градацією творчих проявів. Тяжіння до філософських роздумів у нього — від вчителя, патріарха національної сцени Д. Лідера. Критики зазначали, що для сценографа «характерний експериментальний підхід до створення образів. Йому притаманний індивідуальний пошук, спонтанність, навіть непередбачуваність і водночас повага до театральних традицій <...>. Яскраві, завжди неочікувані рішення з прискіпливою увагою до персонажів, специфіки їхніх характерів, тонким відчуттям історичного моменту перетворюються на цілісний яскравий образ» [3, с. 298].

Митець невичерпного натхнення і фантазії, Олег Татаринів вміє працювати зі сценічними предметами, добре знає їхню ігрову природу. Він сміливо експериментує, поєднуючи традицію й новаторство, залучаючи до своїх вистав колаж, відеоформати, технології сучасного дизайну. Партитура його вистав завжди чітко пропрацьована. Саме він вміло керує розвитком пластично-ігрової формули, підказує акторам тонкощі у деталях костюмів, що є вкрай необхідним у постановках дитячих і дорослих вистав.

У просторі «Саду живих речей» арт-об'єкт Марії Погребняк — «Мрія Марії». Художницю глибоко зачепила історія про українського літака-велетня «Мрію», знищеного на летищі Гостомеля. Її робота — про мрію дівчинки, новий красень-літак, відроджену Україну з мирним небом. «Літак зруйнований, — зазначає мисткиня, — але в дитячій пам'яті він залишається яскравою згадкою, незламним красенем, що виблискує сріблом крила, вітаючись із нею».

Головна художниця Київського театру на Подолі Марія Погребняк вдало поєднує роботу в сучасному драматичному театрі і практику лялькового театру минулого. Її проекти — виразні, мисткиня вміє створити власну історію, свій світ, цікавий театральний нарратив, що не може не захопити глядача. Сценографія вільно володіє образною магією театральних вимірів. В її «Щякунталі» (вистава Київського театру ім. І. Франка 2005 року за мотивами Магабгарати та творів Калідаси) — індійській містерії, глядачів вабили фантастично-об'ємні костюми, рухи акторів, аромати, що наповнюють простір. Заворожували дивні істоти з пап'є-маше, розмальовані національними орнаментами. Індійські за своєю суттю, вони нагадували зображення фантастичних істот Марії Примаченко. «Наша “Щякунтала” — із снів, найвних картинок, мелосу індійського, який є подібним до мелосу Карпат», — зауважив режисер вистави Андрій Приходько» [3, с. 281].

Вміння глибоко та неординарно занурюватись в історичні теми відчувається у костюмі-інсталяції «Фурія. Енергія відновлення», вперше презентованому на Бінале сценографії у Грузії 2022 року. Пишність, фактурність, театральність. У костюмі-інсталяції глибоко відчута сила українського духу, замішана на глибоких традиціях, язичницькій міфології і образній виразності театру. Все це є втіленням глибоких традицій та сакральності.

«Коріння. Мережа зв'язків» — об'єкт Юлії Зауличної у Саду артефактів. Перед глядачем — скульптурна інсталяція: глибоко укорінений військовий берць, крізь який проростає новий пагін. Лаконічне рішення, образні підтексти якого однозначно зчитуються відвідувачами. Жива сила українців — родинне коріння та земля. Вони тримають рівновагу національного буття у реаліях історичного часопростору. Вони — запорука збереження нації, її стійкості і сили. (Іл. 11)

Юлія Заулична — головна художниця Одеського українського музично-драматичного театру імені Василя Василька, сценографія, костюмографія. Вона співпрацювала з Київським Молодим театром, незалежним «Диким театром», реалізувала проекти на сценах Івано-Франківська, Миколаєва, Рівного, у театрах Угорщини й Молдови.

Вільно володіючи режисурою простору, Заулична вміє мислити масштабно, впроваджуючи у дію логіку визначених у просторі алгоритмів. Пластичні виміри мисткині визна-

чають масштабність зорового конфлікту. Її образні модулі стають змістом театральної гри. Проекти Юлії Зауличної презентують глибинні можливості філософсько-творчого методу мисткині, невичерпність та варіативність її мистецьких підходів. Вона детально відпрацьовує дієво-ритмічний складник сценічної дії, активно залучає колір, сміливо працює із формою, занурюючи героїв у світлодинамічні та композиційні простори.

Ю. Заулична — людина команди однодумців із одностайністю у розумінні образно-ігрових можливостей вистави, де кожен має виконувати свою частину роботи яскраво, максимально точно і виразно. «Дуже вболіваю за український театр, — зазначає художниця, — і щаслива, що маю нагоду співпрацювати з потужними режисерами і високопрофесійними українськими акторами, які не мають меж своїх умінь. Щаслива бути з ними в команді, і бути корисною для них» [1].

Об'єкт інсталяції Олесі Головач «Пий. Автор не несе відповідальності. Як і росія» — іржава батарея-колодязь. Вода, видобута з неї, — останній шанс на виживання для мешканців розбомбленого Маріуполя. У непридатності її до пиття — гострі питання європейської екології, плата за наступ індустріальної цивілізації на природу.

Незважаючи на молодий вік, Олеся Головач — сценографка, дизайнерка театрального костюму, художниця-монументалістка — доволі стрімко увійшла у сценографічний світ України. Вона має значний професійний досвід, головними віхами якого є посада головної художниці Івано-Франківського драматичного театру, художниці-постановниці Київського театру «Золоті ворота», харківського театру «Ампулка», співпраця із режисерами Німеччини, Литви, Польщі. Сьогодні її постановки можна побачити на сценах Гановера, Магдебурга, Штутгарта.

Театр Олесі Головач — конфліктний, сповнений протиріч, з елементами трешу. Вона любить метал і вміє використовувати його сценічні можливості. Створюючи театральні проекти, що ґрунтуються на конфлікті, сценографиня продовжує пластичну філософію Д. Лідера. Мисткиня працює з драмами, мюзиклами, операми, оформлює традиційні й незвичні простори. Вона — учасниця мультимедійного перформансу, масштабного продюсерського проекту «Вишиваний. Король України». Лібрето Сергія Жадана, надсучасна електроакустична музика, складний вокал і хореографічне вирішення сюжету. Поліфонічний твір, що здатен резонувати з найпотаємнішими струнами людських душ.

У портфоліо книжкової дизайнерки, учасниці й організаторки сценографічних і книжкових виставок Олени Поліщук — співпраця з Київським театром на Подолі, Київським театром ім. І. Франка. Ідея її «Театру спогадів» у просторі «Саду живих речей» — спроба зафіксувати час, передати наступним поколінням спогади свого дитинства. Глядачі прогортали старі слайди із реаліями приватного життя родини і краєвидами міста Києва. Художниця хотіла, щоб вони відчули, як швидко сьогоднішня відлітає в минуле, продовжуючись у нашій пам'яті.

Український павільйон презентував відвідувачам сильні роботи, які народжували непрості почуття. Різновікові категорії глядачів активно взаємодіяли з арт-об'єктами. Крутили човен у мистецькому просторі Ридванецьких, із зацікавленням зважували гільзи на «Терезах війни» Олега Татарінова, пробували воду з батареї Олесі Головач, через гру усвідомлюючи прості й вічні істини, що їх запропонували їм українські митці.

Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023 мала широкий розголос, її відвідали близька одинадцяти тисяч чоловік. «Справжність, інтерактивність, запах і дух української землі — це у двох словах те, що відчувають відвідувачі українського павільйону на PQ. Відгуки відвідувачів щирі, не уніфіковані, невимушені. Кожен епатує, проживає, дивиться, а часом і жахається по-своєму. Ми радіємо цій взаємодії, адже на перетині переживань гляда-

чів та концептів авторів і живе мистецтво», — щиро підсумує куратор проекту Богдан Поліщук.

Висновки. Образно-ідейні та композиційні особливості цьогорічного формату PQ свідчили про бажання митців максимально вийти за межі попередньо унормованих форматів сценографічних презентацій. За концептуальністю проектів поставала глибина соціально-культурних протиріч, позначалися загострено-больові питання теперішнього світу. Український проект «Сад живих речей» і арт-об'єкти його учасників підтвердили високий рівень образного мислення представників української сценографічної школи.

Література

1. Ковальчук О. Сад живих речей // Галерея сценографії: офіційний сайт громадської організації. Дата оновлення: 24.09.2023. URL: <https://web.archive.org/web/20230924095550/https://www.scenography-gallery.com/garden-of-living-things/> (дата звернення 30.09.2023).
2. Празьке квадриенале дизайну 2023: Український національний павільйон «Сад живих речей» // Галерея сценографії: офіційний сайт громадської організації. Дата оновлення: 31.05.2023. URL: <https://web.archive.org/web/20230924095637/https://www.scenography-gallery.com/pq-2023/> (дата звернення 30.07.2023).
3. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920–2020 / Упор. А. І. Александрович-Дочевський; текст О. В. Ковальчук. Київ: ВД «Антиквар», 2019. 304 с.
4. Черкаські митці представили Україну на фестивалі у Празі // Нова Доба. Дата оновлення: 18.06.2023. URL: <https://novadoba.com.ua/406853-cherkaski-myttsi-predstavyly-ukrayinu-na-festyvali-u-prazi.html> (дата звернення 30.07.2023).
5. Rafa M., Llorà P. M. Catalonia/Crop // Prague Quadrennial of Performance Design and Space. 15th edition, 8–18 June 2023. URL: <https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/catalonia-crop/> (access date: 30.07.2023).

References

- Kovalchuk, O. (2023, September 24) Sad zhyvykh rechei [Garden of Living Things]. *Halereia stsenohrafii: ofitsiyni sait hromadskoi orhanizatsii*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20230924095550/https://www.scenography-gallery.com/garden-of-living-things/> [in Ukrainian].
- Prazke kvadryienale dyzainu 2023: Ukrainyskiy natsionalnyi pavilion «Sad zhyvykh rechei» [Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023: Ukrainian National Pavilion Garden of Living Things]. (2023, May 31). *Halereia stsenohrafii: ofitsiyni sait hromadskoi orhanizatsii*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20230924095637/https://www.scenography-gallery.com/pq-2023/> [in Ukrainian].
- Aleksandrovych-Dochevskiy, A. & Kovalchuk, O. (2019). *Stsenohrafiia. Poshuky vlasnoi estetky. 1920–2020* [Stage Design. In Search for One's Own Aesthetics. 1920–2020]. Kyiv: VD Antykvary [in Ukrainian].
- Cherkaski myttsi predstavyly Ukrainu na festyvali u Prazi [Cherkasy Artists Represent Ukraine at Festival in Prague]. (2023, June 18). *Nova Doba*. Retrieved from <https://novadoba.com.ua/406853-cherkaski-myttsi-predstavyly-ukrayinu-na-festyvali-u-prazi.html> [in Ukrainian].
- Rafa, M. & Llorà, P. M. (2023). Catalonia/Crop. *Prague Quadrennial of Performance Design and Space. 15th edition, 8–18 June 2023*. Retrieved from <https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/catalonia-crop/>

**PRAGUE QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN AND SPACE 2023:
THE RELEVANCE OF IDEAS, GOALS, AND OBJECTIVES**

Abstract. The article examines the main goals and objectives of the Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023 (PQ–2023), exploring its scenographic and performative practices in the context of the latest cultural programs. The author analyses the aspirations of modern theater artists, architects, multimedia masters and designers of spatial content to implement their ideas in curator projects. The article defines the artistic characteristics of the most interesting projects from Portugal, Catalonia, Cyprus, Slovakia, Romania, Norway etc.; these are the projects, the authors of which act not only as exponents of theatrical ideas but also touch on a wide range of issues relevant today. The author defines the target and conceptual characteristics of the plastic formula of the Ukrainian pavilion Garden of Living Things, the project of curator and scenographer Bohdan Polishchuk. The author analyses the patterns and well-founded regularities of effective installations by Ukrainian artists in the space of the Garden: *Wimple* by Lyudmyla Nagorna, *Boat* by Serhiy Rydvanetsky and Natalia Rydvanetska, *Reading the Landscape* by Inessa Kulchytska, *Scales of War* by Oleh Tatarinov, *Mary's Dream* by Maria Pogrebnyak, *Roots. Network of Connections* by Yulia Zaulichna, *Enjoy it. The Author Bears no Responsibility. Like Russia* by Olesia Holovach, *Theater of Memories* by Olena Polishchuk. The article discusses the manifestations of the authors' positions at moments of history critically important for Ukraine. The author emphasizes the profound role of artists as successors and developers of the best concepts of the national scenography, in the evolutionary projects of which the national concept has always been combined with the European one.

Key words: PQ–2023, contemporary Ukrainian scenography, art of Ukraine and war, scenographer Bohdan Polishchuk.

Стаття надійшла до редакції 02.08.2023

Ілюстрації



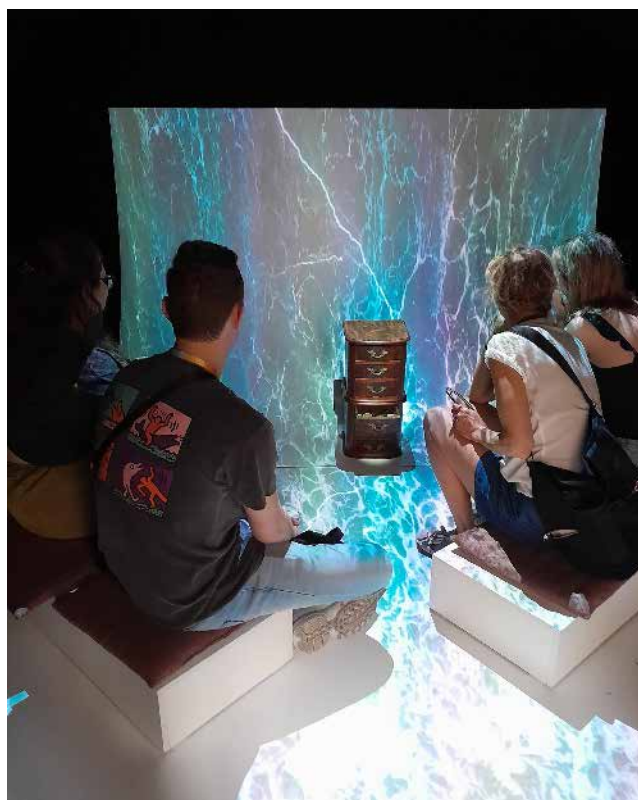
1. Тео Мерсьє, Селін Пейше. «Удар у кішківник міста».
Павільйон Франції. PQ-2023



2. Марина Малені. «Глядачі в місті-привіді».
Експозиція Кіпру. PQ-2023



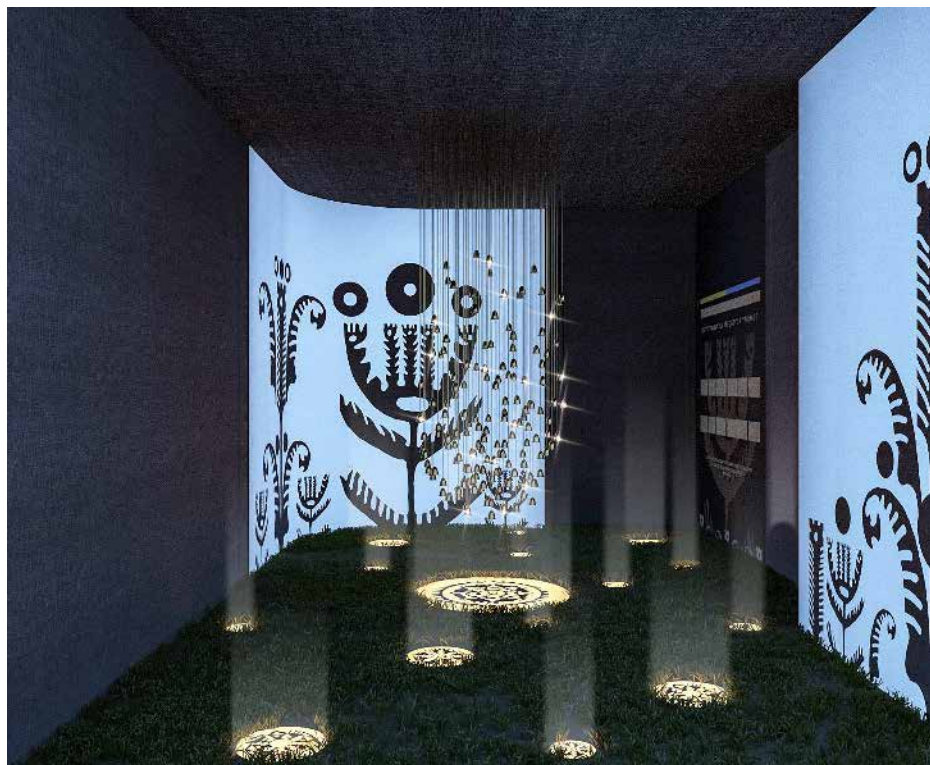
3. Томаш Борош, Павел Бакайси, Ондreo Юрчи, Мірош Мітра. «Дім – це тепло».
Павільйон Словаччини. PQ-2023



4. Юлія Форкгамер, Мете Ліндберг. «Домашній театр у шухляді».
Павільйон Данії. PQ-2023



5. Анет Вереншол, Анни Гранберг, Кристина Льоре, Ингеборг Улерюд «Ми навіть не дізнаємося...».
Павільйон Норвегії. PQ-2023



6. Богдан Поліщук. «Сад живих речей».
Проект українського павільйону. PQ-2023



7. Людмила Нагорна. «Намитка». Олесь Головіач. «Пий. Автор не несе відповідальності. Як і росія». Фрагмент експозиції українського павільйону. PQ-2023



8. Сергій Ридванецький. Наталя Ридванецька. «Човен». Інтерактивний арт-об'єкт у просторі «Саду живих речей». PQ-2023



9. Інесса Кульчицька. «Читання ландшафту».
(Арт-об'єкт. Український павільйон. PQ-2023)



10. Олег Татаринов. «Терези війни».
Інтерактивна інсталяція. «Сад живих речей». PQ-2023



11. Юлія Заулична. «Коріння. Мережа зав'язків».
Арт-об'єкт. «Сад живих речей» . PQ-2023

Юлія Бентя, Павло Шопін

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО РОСІЙСЬКОГО
ВТОРГНЕННЯ: НОВЕ ЗВУЧАННЯ ХРЕСТОМАТІЙНИХ ТЕКСТІВ**

**UKRAINIAN THEATER AFTER THE FULL-SCALE RUSSIAN INVASION:
A NEW READING OF CANONICAL PLAYS**

УДК [792.2:7.036:7.091]+327.2

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294855

Юлія Бентя

Кандидат мистецтвознавства, науковий
співробітник відділу театрознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: yuliabentia@gmail.com

Iuliia Bentia

Ph.D. in Art Studies,
Research Fellow,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-1514-3859

Павло Шопін

Доктор філософії з германістики, доцент,
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
e-mail: p.yu.shopin@udu.edu.ua

Pavlo Shopin

Ph.D. in German, Associate Professor,
Mykhailo Drahomanov State University
of Ukraine
orcid.org/0000-0002-8022-5327

Анотація. У статті проаналізовано нові смислові акценти, які з'явилися у виставах українських театрів 2021–2022 років за хрестоматійними текстами. Дві з розглянутих постановок створено на основі української класики — містерії Тараса Шевченка «Великий льох» і драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра». Дві інші вистави — за трагедією Софокла «Цар Едип» та п'єсою Альбера Камю «Калігула» — цілеспрямовано шукають відповіді на виклики нової української реальності у класиці світової драматургії. Ситуація повномасштабного російського вторгнення чіткіше оприявила в цих творах добре відомі сенси, а також додала нові. На тлі медійних дискусій про психічне здоров'я російського президента «Калігула» Театру ім. Івана Франка (Київ) осмислює психологію авторитарного правителя. «Цар Едип» Театру на Подолі (Київ) показує, чому у суспільстві воєнного часу зростає запит на справедливість і дедалі більшого значення набуває моральний бік вчинків. «Великий льох» Полтавського театру ляльок розповідає про драму російсько-української війни крізь призму Шевченкових історичних аналогій. «Кассандра» київського Театру ім. Франка творить атмосферу незахищеної, відкритої навсібіч території, де кожен мешканець, за винятком протагоністки, воліє захистити себе вигадливими конструкціями з примарних ілюзій.

Трагічна реальність російсько-української війни спричинила появу великого масиву актуальної драматургії, яка осмислює новий досвід українського суспільства. Водночас воєнна реальність стала передумовою для суттєвого переосмислення театральних текстів з національного і західноєвропейського канону. Це доводить, що український театр активно реагує на нову реальність, в різний спосіб бере участь в актуальних суспільних дискусіях, що намагаються осмислити драму сучасної війни, творить безпечний простір для спільного емоційного переживання нового трагічного досвіду.

Ключові слова: сучасний український театр, російсько-українська війна, літературна хрестоматія в театрі, актуальне мистецтво, соціальна роль мистецтва, переживання трагічного досвіду, терапевтична роль мистецьких практик.

Постановка проблеми. Російсько-українська війна вплинула на всі сфери життя українського суспільства. Театр не став винятком. Повномасштабне вторгнення спричинило появу великої кількості вистав в різних українських містах, які фіксували і осмислювали новий травматичний досвід. Вже до кінця 2022 року таких вистав було щонайменше декілька десятків. Більшість із них мають документальну основу. Театр став місцем швидкого реагування, спільного переживання болісних емоцій, безпечним простором, де глядачі шукали і знаходили віддзеркалення власних роздумів та почуттів.

Відтепер залученість театру в актуальні для українського суспільства дискусії стала неприємним винятком, а життєво необхідною нормою. Саме цей факт спонукав дирекцію V Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА», що його заснувала і відтак проводить Національна спілка театральних діячів України, додати до традиційних шести основних номінацій ще одну, тематичну: «За найкращу виставу-рефлексію на події російсько-української війни». «ГРА» проходить щороку, проте 2022 року фестиваль не відбувся. Тож 2023-го експертна група розглядала прем'єри двох років — 2021-го і 2022-го.

Статистика п'ятого фестивалю варта особливої уваги. Якщо в минулі роки на перший тур змагання надходило від 70 до 89 заявок, то цього року їх надійшло 135, а після технічного відбору до конкурсу було допущено 134 вистави. Кількісно вистави «воєнної» номінації (їх було подано 18) опинилися рівно посередині: між традиційними лідерами — камерними виставами (36), виставами для дітей (24) і драматичними виставами для великої сцени (23), з одного боку, і значно скромніше представленими музичною (14), експериментальною (12) і пластичною (7) номінаціями. Відповідно, довгий список фестивалю-премії склали 35 вистав (в середньому по п'ять на номінацію), а короткий список — 14 вистав (в середньому по дві на номінацію).

Кожна з вистав-рефлексій на події російсько-української війни містила пряме повідомлення про те, що відбувається з Україною і українцями тут-і-зараз. Місцем у лонглісті були відзначені «Imperium Delendum Est» (Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки), «Кричи / Мовчи» (Київський національний університет культури і мистецтв, кафедра режисури та майстерності актора), «Лишатися (не) можна...» (Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша). Кожна з цих вистав, від ідеї та драматургічної основи й до деталей сценічної реалізації, творилася з надзвичайною інтенсивністю, емоційною оголеністю і була позначена очевидною формальною нестандартністю.

У цьому плані вистави номінації, що увійшли до шортліста, виявилися значно традиційнішими. Документальний складник у них також представлено, але вже в художньо переосмисленій, «знятій» формі («Я, війна і пластикова граната» Київського академічного театру на Печерську). В інших двох випадках театри взяли в роботу тексти, написані до 2022 року, й адаптували їх до нової української реальності («Нехай щастить» Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, «Саша, винеси сміття» Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. Василя Василька; докладний аналіз цих вистав містить стаття експертки V Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА» Юлії Щукіної [9]).

Проте війна просочила не лише вистави, постановники яких свідомо беруть в роботу відповідні тексти і рефлексують про поточну реальність. Тема війни змінила спосіб взаємодії режисерів з українською класикою і драмою західного канону, прояснила в цих текстах важливі послання, дещо замулені у рутинних постановках, а також розставила нові смислові акценти. Тож **метою цієї статті** є показати, як під впливом російсько-української війни і по-

точних суспільних дискусій вистави за канонічними театральними текстами перетворюються на соціально важливе явище і починають звучати новими сенсами.

Матеріалом статті стали чотири вистави 2021–2022 років, що цього року брали участь у V Всеукраїнському фестивалі-премії «ГРА», а саме: **«Калігула»** Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка за п'єсою Альбера Камю (режисер Іван Уривський, сценограф Петро Богомазов, художниця костюмів Тетяна Овсійчук); **«Кассандра»** цього ж театру за драматичною поемою Лесі Українки (режисер Давид Петросян, сценографка і художниця костюмів Даниїла Колот, хормейстерка Сусанна Карпенко, режисерка пластики Ольга Семьошкіна); Софоклів **«Цар Едип»** Київського академічного драматичного театру на Подолі (режисер Давид Петросян, сценографія та костюми Анни Шкродаль, музика Іллі Разумейка, Романа Григоріва і Арво Пярта); **«Великий льох»** Полтавського обласного академічного театру ляльок за поемою-містерією Тараса Шевченка (режисер Ніко Лапунов, художнє рішення Лариси Маркелової і Михайла Скопа, музичне оформлення ансамблю «Божичі», лірниця Юлія Васюк, літературна консультантка Ірина Савченко).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Повномасштабне російське вторгнення привернуло безпрецедентну увагу дослідників до українського театру і вдома, і за кордоном. Проте і до 2022 року можна говорити про посилення уваги до соціальних аспектів театального мистецтва, яке допомагає осмислювати і долати новий травматичний досвід, пов'язаний з війною. Від 2019 року велику роль у висвітленні театального процесу відіграють альманахи Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА», у яких група з десяти експертів щороку аналізує найкращі вистави з театрів по всій Україні, заохочуючи найперспективніші тенденції і намагаючись формувати порядок денний на майбутнє. Перший альманах, який було сформовано з аналітичних висновків його упорядниці, голови експертної ради фестивалю Анни Липківської (1967–2021), а також експертів Сергія Васильєва, Ганни Веселовської, Олега Вергеліса (1967–2022), Майї Гарбузюк (1965–2023), Любові Морозової, Людмили Олтаржевської, Яни Партоли, Алли Підлужної і Анни Ставиченко, Національна спілка театральних діячів України видрукувала і оприлюднила на своєму сайті у відкритому доступі у листопаді 2019-го [1]. У наступні ітерації фестивалю до команди експертів і, відповідно, авторів альманахів долучалися Ольга Голинська, Світлана Максименко [2], Юлія Бентя, Ельвіра Загурська, Олена Либо, Віктор Рубан, Ольга Стельмашевська, Юлія Сущенко [3], Анастасія Гайшенець, Роман Лаврентій, Юлій Швець [4].

Важливі публікації про український театр періоду російсько-української війни оперативно транслюють пряму мову українських режисерів, акторів, дослідників театральної культури, нерідко з'являючись у нестандартних форматах навіть в авторитетних західних наукових часописах. Наприклад, режисерка і акторка Анастасія Торос підготувала серію інтерв'ю про зміни, які відбулися в українському театрі після лютого 2022 року [11]. Ґрунтовний аналітичний огляд з елементами оперативної журналістики (знову ж, ознака часу) про вибрані прем'єрні вистави 2022 року в журналі «Critical Stages / Scènes critiques» опублікувала Ганна Веселовська [12]. Різні аспекти сучасного театального процесу проаналізував Сергій Васильєв, зупиняючись на роботі театральних колективів в перші місяці великої війни, бойкотуванні російської драматургії та зарубіжних прем'єрах українських драматургів [5].

Вплив міграційних процесів та інших наслідків війни на український театр від 2014 року вивчають польські дослідники Роберт Борох і Анна Коженювська-Бігун [10]. Актуальними є публікації, що розглядають театр крізь призму соціалізації дітей під час війни, як наприклад, стаття, присвячена міжнародній ініціативі «Театр ляльок перед обличчям війни: дослідження Одеського театру ляльок» [7]. Голова НСТДУ Богдан Струтинський підсумував діяльність театральних колективів за перші дев'ять місяців російсько-української війни та виокремив ті тенденції та проблеми, які театру доведеться подолати [8]. Впритул до 2022 ро-

ку доведено аналітичний матеріал у фундаментальному виданні «Театральна культура України: матеріали до історичного словника», у якому відповідно до концепції його ідеолога й ініціатора Олександра Клековкіна унаочнено пряму залежність театру і театральної лексики від суспільно-політичного клімату [6]. Все це формує широкий погляд на український театр як на явище національної та світової культури, яке напряду залучене до актуальних суспільних дискусій.

Вже відомо, що в наступні роки мають з'явитися спеціальні випуски найавторитетніших західних журналів, присвячених проблемам українського театру під час війни. Заплановано ребрендинг і поновлення виходу журналу «Український театр». Наша стаття спирається на попередні напрацювання українських і зарубіжних колег і водночас досліджує вплив російсько-української війни на український театр в особливому ракурсі — через визначення актуальних смислових акцентів і оновлення сенсів у сценічних версіях української і світової класики.

Виклад основного матеріалу. Після початку повномасштабного вторгнення більшість театрів опинилася у невизначеній ситуації. Театр імені Івана Франка переживав ще драматичніші часи, адже його будівля розташована в якихось десятках метрів від Офісу президента, запрошувати глядачів на вистави було небезпечно з різних оглядів. Проте всі чекали на першу прем'єру франківців часів великої війни, і нею у липні 2022 року стала камерна вистава «Калігула» за п'єсою Альбера Камю часів іншої війни — Другої світової. Зараз вже очевидно, наскільки швидко змінюються теми для обговорення в українському суспільстві, як вони вибухають і згасають. «Калігула» народився на хвилі дискусій про «раціональність» і психічне здоров'я Путіна — дискусій, які дуже швидко втратили свою актуальність (хоча химерні їх рецидиви спостерігаємо і досі — в теоріях про «двійників» Путіна чи його приховану від громадськості смерть). Проте навесні і влітку 2022 року світова громадськість і медіа ще мали ілюзію, що російсько-українська війна — божевільна примха одного хворого диктатора. Українські й численні західні видання обговорювали його ймовірні діагнози, особливості поведінки під час публічних виступів, намагаючись спрогнозувати таким чином майбутнє.

Саме тому, граючи роль римського імператора Калігули, Віталій Ажнов (в другому складі — Олександр Рудинський) насправді розповідав публіці про того Владіміра Путіна, якого вона й очікувала побачити: упертого хворобливого мрійника, параноїка, розпусника, що мав сексуальні стосунки з рідною сестрою, людину, що присвоїла собі всі державні багатства і цинічно зрадила будь-які принципи державної політики. Людину, яка знищила свою країну і всіх, хто її любив, щоб зрештою і самому загинути.

Альбер Камю працював над п'єсою наприкінці 1930-х, коли Адольф Гітлер розпочав Другу світову війну. Паризька прем'єра «Калігули» відбулася 1945 року, вже по завершенні війни, після чого Камю 1958 року підготував ще одну, третю редакцію п'єси. Іван Уривський поклав в основу вистави переклад «Калігули» Петра Таращука, добре знайомий українським читачам, принаймні, старшого покоління: вперше його було оприлюднено у журналі «Все-світ» 1988 року, на піку перебудови, а згодом він увійшов до «Вибраних творів» Альбера Камю видавництва «Дніпро» (1991) і антології «Французька п'єса ХХ століття» видавництва «Основи» (1993).

Текст цієї п'єси в чомусь нагадує філософський трактат, його окремі сентенції або монолози можуть жити (і живуть!) своїм життям. Незважаючи на те, що всіх їх скріплює сюжетна лінія, жорстка і лаконічна сценографія (суцільна металева стіна, у якій по чергово відкриваються комірчини з людьми) та переконливі акторські роботи (Кезонія — Ксенія Баша і Тетяна Міхіна, Гелікон — Людмила Смородіна й Олена Хохлаткіна, Сципійон — Акмал Гурезов, Хереа — Роман Ясіновський і Ренат Сеттаров), вистава побудована на чергуванні окремих фрагментів із власними смисловими центрами тяжіння. Фрагментарність, розірваність часу

дуже влучно резонують із станом стресу, що його переживає людина на війні, змушена жити одним днем, коли здатність до складного аналітичного мислення редуковано до потреб елементарного виживання і економії емоційних ресурсів. Головною проблемою тут залишається психологізація диктаторського правління, акцент на людському боці світогляду тирана, пошук причин тоталітарних режимів на рівні психіатрії, а не в зламаній державній політиці, де перестають вчасно спрацьовувати необхідні запобіжники.

Мимовільне співставлення ситуації двох воєн — Другої світової і теперішньої, яке пропонує «Калігула» Театру ім. Івана Франка, наражає на небезпеку хибних аналогій і невідрефлексованого використання мисленневих шаблонів майже столітньої давнини. У цьому є велика спокуса і водночас велика небезпека, яку український театр як свого роду «імунна система» українського суспільства має усвідомлювати і пропрацьовувати. Саме тому концепція постановки, хоч і ґрунтується на класичному тексті видатного французького філософа ХХ століття часів Другої світової та в цілому адекватній і повчальній паралелі між Владіміром Путіним і Адольфом Гітлером, виводить дискусії довкола причин російсько-української війни на хибний шлях, пропонує українському суспільству ще один міф замість чесної розмови, яка мала би стати обов'язковою передумовою для перемоги українського суспільства і держави у російсько-українській війні.

Тиранія — це не особистий витвір хворобливого розуму, а системно викривлена форма державного устрою, у випадку сучасної Росії — жорстока влада представників силових структур, зокрема ФСБ, і нав'язування всій країні насильницьких методів керування та свідомої політики на позір параноїдального пошуку внутрішніх і зовнішніх ворогів. Так само і Гітлер не узурпував владу через психічний розлад, а очолив масовий нацистський рух, що впевнено прийшов до влади в Німеччині на хвилі ресентименту після поразки країни у Першій світовій. Зрештою, суспільно-політичні проблеми неможливо пояснити, і тим більше вирішити на рівні особистісної психології. Проте природа театру полягає у тому, що тут навіть найабстрактніші філософські питання потрібно ставити саме на рівні конкретних персонажів та їх взаємодії. Тому в театрі психічне цілком може пролити світло на соціальне, а історія імператора Калігули стати метафорою російської силової номенклатури.

Актуальність «Кассандри» Театру імені Івана Франка під час її прем'єрних показів була зумовлена широким відзначенням в Україні 150-річчя від дня народження авторки однойменної драматичної поеми Лариси Косач, більше відомої під літературним псевдо Леся Українка. Ця вистава стала частиною великої програми заходів, підтриманих на державному рівні, серед яких були і доволі традиційні речі на зразок документальних виставок і повного видання творів, і вкрай важливі дискусії за участі дослідників творчості Косач зі всього світу.

«Кассандра» Театру імені Франка — також свого роду дослідження, яке, можливо, де-що недооцінене і глядачами, і фаховою театральною спільнотою. Це приклад вистави, яка протягом перших років після прем'єри лише набувала «додаткової вартості», адже велика війна оприявнила і буквальну актуальність цього тексту, і його важливість для самоусвідомлення українського суспільства, тих дискусій і процесів, які відбуваються просто зараз.

Вистава є зразковою в сенсі злагодженості роботи режисера Давида Петросяна, сценографки і художниці костюмів Данієли Колот, хормейстерки Сусанни Карпенко і режисерки з пластики Ольги Семьошкіної, і саме тому важко «розподілити» заслуги щодо того, хто саме забезпечив особливу цілісність реалізації творчого задуму. Під час цієї вистави Камерна сцена імені Сергія Данченка, яка насправді зовсім невеличка, перетворюється на відкритий, зусібіч незахищений простір. Напівморок, туман, пташині голоси мешканок давньогрецької Трої створюють ефект постійного відлуння. Однотипні драбини, які самі ж актори утримують у вертикальному положенні, — фактично, єдиний елемент рухливої сценографії-конструктора — стають засобом порятунку від морської стихії і способом піднятися трохи

вище землі, щоб розгледіти пересування ворога і власні перспективи на порятунок (майже акробатичні мізансцени з драбинами і різними конфігураціями тіл акторів і акторок часом нагадують схожі мізансцени на театральних фотографіях початку ХХ століття). З цих самих драбин буде споруджено і троянського коня, який у версії Давида Петросяна ніби перетворюється із зовнішньої загрози на внутрішню.

У цій виставі — цілий ряд сильних акторських робіт, але навіть на їх тлі малюнок ролі Кассандри (у двох складах грають Ксенія Баша і Марина Кошкіна) протистоїть всім іншим через особливу невротичність, хворобливість порухів, депресивний погляд та часом не зовсім очікувану або й прямо ненормативну поведінку в соціумі. Завдяки цьому маємо, по суті, нове трактування драми Кассандри: у Петросяна вона не так пророк, передбачення якої не хочуть чути, а радше невротична дивачка, яка через особливості власної психічної організації не може налагодити довірливе спілкування з оточенням, що кожне її слово сприймає як особисту образу.

«Кассандра» Театру Івана Франка — лаконічна вистава (1 година і 10 хв.), до якої увійшли лише ті частини хрестоматійної драматичної поеми, які напряму розкривають драму головної героїні. Цінною рисою цієї вистави є й те, що постановникам вдалося поєднати тут шанобливе ставлення до слова із загальним відчуттям сценічної дії як настроєвої імпресії, «картинки з минулого», у якій із безпечної дистанції ми можемо чітко розгледіти наші теперішні проблеми.

Екзистенційно загострена ситуація війни повернула український театр до витоків давньогрецької трагедії — Софоклового «Царя Едипа». Якщо у драматичній поемі «Кассандра» таємним знанням майбутнього володіє саме головна героїня, а її оточення нехтує попередженнями провісниці, то Софоклів Цар Едип, навпаки, прагне цього знання, яке його оточення намагається приховати. «Цар Едип» став першою гучною прем'єрою Київського театру на Подолі після призначення його новим директором і художнім керівником видатного українського актора Богдана Бенюка. Для роботи над «Царем Едипом» новий очільник колективу запросив з Театру імені Івана Франка режисера-постановника Давида Петросяна і акторку на роль Йокати (єдина жіноча роль у виставі) — Наталію Сумську.

Головне питання, звісно, полягає у тому, що нового відкрив театр і постановники у тексті, якому виповнилося 2,5 тисячі років, і що сьогодні він може означати для українського суспільства. Від самого початку дійства глядач потрапляє в ситуацію повної темряви, озвученої тихою моторошною музикою Іллі Разумейка і Романа Григоріва — музикою, яка часом схожа на звук електричного замикання. Лець висвітлені лише обличчя хору, кожен з шести учасників якого загорнутий в темний плащ і тримає в руках дивні «магнетичні» палички, які, вочевидь, мають допомагати їх володарям діставати якесь містичне знання про причини нещастя в країні. Уся сцена загородажена металевими конструкціями аж під стелю, які вкрай нагадують сучасні електростанції, що в них росіяни з божевільною наполегливістю вже два роки поспіль скидають свої ракети.

Алюзія на ракетні обстріли енергетичної структури України — це те, що моментально зчитується в сценографії вистави, яку створила Анна Шкροгаль. Але, насправду, у цій п'єсі і виставі значно важливішим є глибоке занурення в природу суспільства, яке перебуває в стані війни, в те, як війна змінює людей — і навіть правителів. Текст Софокла, з одного боку, доносить до нас ідею детермінізму, що її сповідували давні греки, того, що людина не здатна змінити божественну волю. З другого боку, маємо захопливу детективну історію, у якій одні персонажі знають все наперед, а інші шукають цього знання будь-яким доступним їм способом.

По-третє, з дистанції тисяч років Софокл звертає увагу на те, що, коли на зéмлі, якими править Едип, впало лихо, порятунок людей стає його, Едипа, моральним обов'язком як правителя, тобто до детермінізму і детективу додається ще моральний складник — зона відповідальності людини і її совісті. Чи виколював би собі очі Едип, якби дізнався раптом історію свого походження на тлі мирного царювання в щасливій і заможній країні? Чи завжди режисери мирного часу враховують от це «тло», суспільний катаклізм як передумову трагедії Едипа? На обидва запитання впевнена відповідь — ні. Адже те, що в мирний час могло сприйматися як варіант норми, перетворюється на моральну дилему в час війни. Тож коли українське суспільство у стані війни стикається з прикладами нечутливості окремих людей до моральних питань і болісно, часом перебільшено на це відгукується, така реакція лише підкреслює той факт, що війна дуже сильно змінила більшість громадян України і українське суспільство в цілому.

Протягом першого року «Цар Едип» на великій сцені Театру на Подолі пережив показову еволюцію. Одразу після прем'єри (15 грудня 2022 року) ця доволі лаконічна півторагодинна вистава розгорталася, як годинниковий механізм, в якому актори і справді були схожі на знаряддя в руках вищих сил. Однак приблизно за пів року ця постановка дещо втратила свій залізний ритм, «розхиталася», але водночас в ній яскравіше зазвучав єдиний тут жіночий голос — Йокасти Наталії Сумської, яка з більшим теплом підключилася до розкішного чоловічого ансамблю В'ячеслава Довженка (Едип), Романа Халаїмова (Креонт), Максима Максимюка (Тиресій), Олександра Данильченка (Пастух) і Сергія Сипливого (Гонець). Виразна й артистична акторська декламація дуже чітко і з точними акцентами озвучує класичний текст з канону європейської культури. Такі зразкові вистави потрібні у репертуарі українських театрів також і для освітніх цілей. «Цар Едип» вартий уваги навіть просто заради того, щоб насолодитися Софоклом у чудовому перекладі Бориса Тена.

Якщо подивитися на вистави довгого списку в номінації «За найкращу виставу на перетині театральних жанрів, мистецького синтезу і перформативних форм» премії «ГРА», то легко помітити домінування вертепів. Два з них — офіційні, це «Вертеп» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва і «Вертеп. Необарокова містерія» творчої групи «Ігнеа Корда». До «неофіційних» вертепів можна зарахувати виставу «Великий льох» Полтавського академічного обласного театру ляльок. Цей театр щороку потрапляє в довгий або короткий список «ГРИ», і щоразу — в іншій номінації, що саме по собі свідчить про майстерність і творчий діапазон акторської трупи та групи постановників на чолі з незмінним режисером-лялькарем Ніко Лапуновим та директоркою театру Тетяною Вітряк.

2021 року полтавські лялькарі інсценізували один із наріжних творів української літератури періоду романтизму — поему-містерію Тараса Шевченка «Великий льох», насичену численними історичними і політичними алюзіями. І щоб досягти ще більшого сугестивного впливу на глядача, театр запросив до співпраці відомий фольклорний гурт «Божичі», що має дуже поважний театральний досвід (близько двох десятиліть тому колектив доволі довгий час співпрацював з театром Влада Троїцького «Дах»). «Божичі» у виставі виконують впізнані народні пісні і псалми. Співаки не завжди можуть взяти участь у живому показі вистави, що потребує щонайменше подорожі з Києва до Полтави і назад, тож іноді пісні у їхньому виконанні звучать в запису — цілком розумне і оптимальне рішення. Постановники також демонструють велику повагу до писаного слова: друковані Шевченкові рядки тут можна побачити на плащах артистів або на елементах сценографії.

Дерев'яна конструкція сцени у «Великому льосі» нагадує байрак. Вона не просто похила, а ніби поділена на два сектори, що зустрічаються у льоху посеред сцени (художник Михайло Скоп). Три трійки персонажів вельми цікаві в плані візуальних характеристик. Акторки, які грають три занапащені дівочі душі, схожі на гарненьких курчат з електрифікованими віночками-гребінцями, що сидять високо на жердині: вони мають людські голови та верхні частини тіла, а внизу, навпроти талії — курячі лапки. Пташиний мотив продовжують людиляльки у повний зріст — три ворони, що уособлюють злих демонів українського, російського і польського народів (воронячі маски створив режисер Ніко Лапунов). Натомість постаті трьох лірників (актори-чоловіки в ляльковому одязі в повний зріст) мають шаржований вигляд і посідають найнижчий рівень вертепної сцени. В епілозі вистави, де серед всипаного хрестами байраку лунає цілком оптимістичне пророцтво про майбутнє України, всі три групи символічно сходяться.

Містерія Тараса Шевченка дуже добре піддається театральній інтерпретації, адже більшість фрагментів тут — пряма мова персонажів. Можливо, театральна ця вистава була би ще цікавішою і ціліснішою, якби всі три пари грали ті самі актори. Це могло би стати своєрідним продовженням Шевченкового бачення цього тексту як чогось понадчасового, а історії України — як міфологічного нарративу, що тримається на біблійних алюзіях. Повномасштабне російське вторгнення, на жаль, зробило ці історичні паралелі ще промовистішими: різанина в Батурині, зрада інтересів України з боку Богдана Хмельницького, розщеплений образ близнюків Іванів як провідника України і її ката. Якись історичні образи у виставі у вигляді намальованих на папері постатей вириваються з глибокого льоху і одразу зникають там, ніби марево.

Історія України у цій виставі постає як трагічно-неминуча, але не безнадійна. Могили попередників — і святих і грішних — стають тим «місцем сили», з яких має відродитися Україна. Минуле не зникає, але воно тут осмислене і впорядковане по вертепних полицках. І виходить так, що візуальність театральної мови допомагає ще чіткіше розставити все і всіх на свої місця, вибудувати зв'язки минулого через теперішнє з майбутнім.

Висновки. Трагічна реальність російсько-української війни спричинила появу великого масиву актуальної драматургії, яка осмислює новий досвід українського суспільства. Водночас воєнна реальність стала передумовою для суттєвого переосмислення театральних текстів з національного і західноєвропейського канону. На матеріалі чотирьох вистав українських театрів 2021–2022 років було проаналізовано нові смислові акценти, що їх оприявила у виставах за хрестоматійними текстами ситуація російсько-української війни. На тлі медійних дискусій про психічне здоров'я російського президента «Калігула» Театру імені Івана Франка осмислює психологію авторитарного правителя. Поставлена на тій же сцені «Кассандра» творить атмосферу незахищеної, відкритої навсібіч території, де кожен мешканець, за винятком протагоністки, воліє захистити себе вигадливими конструкціями з примарних ілюзій. «Цар Едип» Театру на Подолі показує, чому у суспільстві воєнного часу зростає запит на справедливість і дедалі більшого значення набуває моральний бік вчинків. «Великий льох» Полтавського театру ляльок розповідає про драму російсько-української війни крізь призму Шевченкової міфологізації та історичних аналогій. Український театр активно реагує на нову реальність, в різний спосіб бере участь в актуальних суспільних дискусіях, що намагаються осмислити драму сучасної війни, творить безпечний простір для спільного емоційного переживання нового трагічного досвіду.

Література

1. I Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / Упор. А. Липківська, вст. сл. Б. Струтинський, Г. Веселовська; автори текстів: А. Липківська (голова експ. ради), С. Васильєв, Г. Веселовська, О. Вергеліс, М. Гарбузюк, Л. Морозова, Л. Олтаржевська, Я. Партола, А. Підлужна, А. Ставиченко. Київ: НСТДУ, 2019. 168 с. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/11/GRA_book_compressed.pdf (дата звернення: 08.08.2023).
2. II Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / Упор. А. Липківська, вст. сл. Б. Струтинський; автори текстів: А. Липківська (голова експ. ради), С. Васильєв, Г. Веселовська, О. Вергеліс, О. Голинська, С. Максименко, Л. Морозова, Л. Олтаржевська, Я. Партола, А. Підлужна. Київ: НСТДУ, 2020. 192 с. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2021/01/GRA_book_2020_a4_print-compressed.pdf (дата звернення: 08.08.2023).
3. III Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / Упор. Л. Олтаржевська, вст. сл. Б. Струтинський, Г. Веселовська; автори текстів: А. Липківська (голова експ. ради), Ю. Бентя, Г. Веселовська, Е. Загурська, О. Либо, С. Максименко, Л. Олтаржевська, В. Рубан, О. Стельмашевська, Ю. Сущенко. Київ: НСТДУ, 2021. 195 с. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2021/11/GRA_book_2021-1.pdf (дата звернення: 08.08.2023).
4. IV Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / Упор. Л. Олтаржевська, вст. сл. Б. Струтинський; автори текстів: О. Стельмашевська (голова експ. ради), Ю. Бентя, Г. Веселовська, А. Гайшенець, Р. Лаврентій, Е. Загурська, О. Либо, Л. Олтаржевська, В. Рубан, Ю. Сущенко, Ю. Швець. Київ: НСТДУ, 2023. 203 с. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2023/12/Almanah_GRA_2021.pdf (дата звернення: 08.08.2023).
5. Васильєв С. Театр болю та мужності // Арткурсив. 2023. № 10 (квітень). С. 6–9.
6. Клековкін О., Бентя Ю., Кулінська С. Театральна культура України: Матеріали до історичного словника. Київ: ІПСМ України, 2023.
7. Сміт М., Розова Т. В., Бородіна Н. В., Овчаренко, Т. С. Театр ляльок перед обличчям війни // Культурологічний альманах, 2023. Вип. 2. С. 276–288. DOI: 10.31392/cult.alm.2023.2.38
8. Струтинський Б. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції // Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого. 2023. Вип. 32. С. 30–35. DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281318
9. Щукіна Ю. Голос непереможних: як війна змінює український театр // Арткурсив. 2023. № 11 (грудень). С. 48–57.
10. Boroch P., Korzeniowska-Bihun A. Ukrainian Theatre in Migration: Military Anthropology Perspective // The Palgrave Handbook of Theatre and Migration / Ed. Yana Meerzon, S. E. Wilmer. Palgrave, 2023. P. 501–511.
11. Toros A. Ukrainian theatre during the current war // Stanislavski Studies. 2022, № 10 (2). P. 177–185. DOI: 10.1080/20567790.2022.2115601
12. Veselovska H. Living in the War: The Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion // Critical Stages / Scènes critiques: The IATC journal / Revue de l'AICT — December / Décembre 2022: Issue No 26. URL: <https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion/> (дата звернення: 08.08.2023).

References

- Boroch, P. & Korzeniowska-Bihun, A. (2023). Ukrainian Theatre in Migration: Military Anthropology Perspective. In *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration* (pp. 501–511). Ed. Y. Meerzon, S. E. Wilmer. Palgrave.
- Klekovkin, O., Bentia, I. & Kulinska, S. (2023). *Teatralna kultura Ukrainy: Materialy do istorychnoho slovnyka* [Theater Culture of Ukraine: Materials for a Historical Dictionary]. Kyiv: MARI NAM Ukraine [in Ukrainian].
- Lypkivska, A. (Ed.). (2019). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The First Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/11/GRA_book_compressed.pdf [in Ukrainian].
- Lypkivska, A. (Ed.). (2020). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Second Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2021/01/GRA_book_2020_a4_print-compressed.pdf [in Ukrainian].
- Oltarzhevska, L. (Ed.). (2021). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Third Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> [in Ukrainian].
- Oltarzhevska, L. (Ed.). (2023) *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Fourth Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2023/12/Almanah_GRA_2021.pdf [in Ukrainian].
- Shchukina, Y. (2023, December). Holos neperemozhnykh: yak viina zminiue ukrainskyi teatr [The Voice of the Invincibles: How the War Changes Ukrainian Theater]. *Artkursyv*, 11, 48–57 [in Ukrainian].
- Smith, M., Rozova, T., Borodina, H., & Ovcharenko, T. (2023). Teatr lialok pered oblychchiam viiny [Puppetry in the Face of War]. *Kulturolohichniy almanakh*, 2, 276–288. DOI: 10.31392/cult.alm.2023.2.38 [in Ukrainian].
- Strutynskyi, B. (2023). Ukrainskyi teatr pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny: zminy, problemy, tendentsii [Ukrainian Theater During the Russian-Ukrainian War: Changes, Problems, and Trends]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru kino i telebachennia imeni I K Karpenka-Karoho*. 32, 30–35. DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281318 [in Ukrainian].
- Toros, A. (2022). Ukrainian Theatre During the Current War, *Stanislavski Studies*, 10(2), 177–185. DOI: 10.1080/20567790.2022.2115601
- Vasyliiev, S. (2023, April). Teatr boliu ta muzhnosti [Theater of Pain and Courage]. *Artkursyv*, 10, 6–9 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2022, December). Living in the War: the Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion. *Critical Stages / Scènes critiques: The IATC journal / Revue de l'AICT*, 26. Retrieved from <https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion/>

UKRAINIAN THEATER AFTER THE FULL-SCALE RUSSIAN INVASION: A NEW READING OF CANONICAL PLAYS

Abstract. The article analyzes the new senses that appeared in the 2021–2022 Ukrainian theater performances of canonical works. Two of the productions in question are based on Ukrainian classical texts, namely Taras Shevchenko’s “mystery poem” “Velykyi Lyokh” (*The Great Dungeon*) and Lesya Ukrainka’s dramatic poem *Cassandra*. The other two productions, based on Sophocles’ tragedy *Oedipus Rex* and Albert Camus’ play *Caligula*, consciously seek answers to the challenges of the new Ukrainian reality in the canon of world drama. The full-scale Russian invasion has made the well-known meanings in these works more clearly visible and added new ones. Against the backdrop of media discussions about the mental health of the Russian president, *Caligula* by the Ivan Franko Theater (Kyiv) reflects on the psychology of an authoritarian ruler. *Oedipus Rex* by the Theater on Podil (Kyiv) shows why the demand for justice is growing in wartime society and the moral side of actions is becoming increasingly important. *The Great Dungeon* by the Poltava Puppet Theater tells the dramatic story of the Russo-Ukrainian War through the prism of Shevchenko’s historical analogies. *Cassandra* by the Ivan Franko Theater creates the atmosphere of an vulnerable, open-air space where every inhabitant, except for the protagonist, prefers to protect themselves with fanciful constructions of ephemeral illusions.

While the tragic reality of the Russo-Ukrainian War has led to the emergence of a large body of contemporary drama that interprets the new experience of Ukrainian society, the war reality has become a prerequisite for a significant rethinking of theatrical texts from the Ukrainian and Western European canon. Thus, Ukrainian theater is actively engaging with the new reality, intervening in various ways in current public discussions that aim to comprehend the drama of the war, and creating a safe space for a common emotional response to the latest tragic experience.

Key words: contemporary Ukrainian theater, Russo-Ukrainian War, canonical texts in theater, contemporary art, social role of art, living through tragic experience, therapeutic role of artistic practices.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2023

Ілюстрації



1. Сцена з вистави «Калігула» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
Режисер Іван Уривський. Джерело: ft.org.ua



2. Сцена з вистави «Калігула» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
Режисер Іван Уривський. Джерело: ft.org.ua



3. Сцена з вистави «Кассандра» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
Режисер Давид Петросян. Джерело: ft.org.ua



4. Сцена з вистави «Кассандра» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
Режисер Давид Петросян. Джерело: ft.org.ua



5. Сцена з вистави «Цар Едип» Київського академічного драматичного театру на Подолі.
Режисер Давид Петросян. Джерело: theatreonpodol.com



6. Сцена з вистави «Цар Едип» Київського академічного драматичного театру на Подолі.
Режисер Давид Петросян. Джерело: theatreonpodol.com



7. Сцена з вистави «Великий льох» Полтавського обласного академічного театру ляльок.
Режисер Ніко Лапунов. Фото Олександра Розума / blog.poltava.to



8. Сцена з вистави «Великий льох» Полтавського обласного академічного театру ляльок.
Режисер Ніко Лапунов. Фото Олександра Розума / blog.poltava.to

**THE MOTIF OF WAR IN TABLETOP ROLE-PLAYING GAMES:
AN EXPLORATORY STUDY****МОТИВ ВІЙНИ В НАСТІЛЬНИХ РОЛЬОВИХ ІГРАХ:
ПОШУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ**

УДК 794:355.018

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.299211

Rafał Bartos

Lecturer, Institute of Polish Philology,
University of Zielona Góra
e-mail: rafal.bartos@gmail.com

Рафал Бартос

Викладач,
Інститут польської філології,
Зеленогурський університет
orcid.org/0000-0002-6314-3418

Abstract. This article explores the prominent motif of war in tabletop role-playing games (TTRPGs) through the analysis of popular games such as *Dungeons & Dragons*, *Warhammer* fantasy role playing game. The author argues that the motif of war is a prevalent theme in RPGs due to its ability to prompt players to engage in epic battles and quests and to develop complex storylines. The article draws upon theoretical frameworks such as narratology and ludology to analyze how the motif of war shapes player experiences in these games and how it contributes to the evolution of TTRPGs as a genre. Through the analysis of game mechanics and thematic elements, the author demonstrates that the motif of war serves both as a source of conflict and a means of creating immersive gameplay experiences. The article concludes with a reflection on the implications and potential future directions of studying war in RPGs.

Keywords: the motif of war, tabletop role-playing games, tabletop role-playing game *Dungeons & Dragons*, *Warhammer* fantasy role playing game, ludology.

Introduction. Tabletop role-playing games (TTRPGs) have gained considerable popularity over the past few decades, attracting players with fantastic worlds, immersive storylines, and interactive experiences. Many TTRPGs are set in fictional worlds of historical periods where war is a central element of the setting. These games often fall into genres like high fantasy, science fiction, or military. The motif of war in them serves as a backdrop or a driving force for the Game Master to create a story for a short scenario or long campaign. The games in those world settings provide players with an interactive and complex narrative, allowing them to create their characters, through which they can co-create and experience great stories and complete challenging tasks.

The Aim of the Paper. Among the many themes explored in TTRPGs, the theme of war is the most common. It stands out as a recurring and fascinating aspect that has attracted players for generations (Lewin, 2012; Tresca, 2017). **This article aims** to explore the importance and impact of the theme of war in role-playing games.

Understanding the theme of war in TTRPGs has significance beyond its entertainment value. Observing how war is depicted can shed light on the human fascination with conflict and the broader cultural narratives embedded in these games. In addition, this exploration can yield insights into potential ethical considerations, cognitive processes, and social dynamics that emerge as players navigate war-related scenarios within the safe confines of a fictional game environment.

The Role of War in TTRPGs. The theme of war is a central element of TTRPGs, shaping the dynamics of the game, and providing a framework for epic quests, character development, exploration, and player experience. As players immerse themselves in these unique game worlds, they will be allowed to take on the role of noble warriors, cunning strategists, or fearless heroes who must often navigate the complexities of war-torn landscapes. The war is always going on somewhere, existing in the background of the world or simply appearing in the player character's story. The theme of war also introduces conflict, which allows players to make difficult moral decisions, allowing for continuous character building and their story, while enabling them to experience personal growth in the game world. The backdrop of war creates a sense of urgency and high stakes, captivating players, keeping the pace of the game moving, and drawing them deeper into the game's story.

The theme of war is a motif with rich narrative potential, very often exploited by game creators and game players. Game masters often create sophisticated stories revolving around the intricacies of war, political struggles, and the socioeconomic effects of conflict (Mearls & Crawford, 2019; Pramas, 2005). Such stories, depending on preferences, allow players to shape the outcome of battles, form alliances, and influence the course of history and geopolitics in the game world.

The motif of war in TTRPGs emphasizes the importance of collaboration and teamwork. In times of conflict, players must rely on each other, pooling their skills and resources to overcome challenges and achieve their objectives. Successfully navigating the rigors of war requires trust, communication, and strategic cooperation among players. The cooperative nature of TTRPGs shines brightest when players work together to achieve victory against formidable adversaries.

Character Growth and Moral Dilemmas. War often blurs the lines between good and evil, and TTRPGs use this ambiguity to present players with moral dilemmas. Player characters, and thus players themselves, may be faced with difficult choices that will test their personal beliefs, forcing them to weigh the value of their individual lives against the greater good or question their cause's righteousness. These decisions have lasting consequences and very often shape the character's development and moral compass. War is often the crucible of personal growth and heroism in TTRPGs. As players navigate the chaos and danger of war, they can demonstrate courage, leadership, and sacrifice. The challenges and obstacles that war presents allow characters to develop skills, form deep bonds with other characters, and find their place in the narrative. By facing the hardships of war, characters can evolve, develop, and become legendary figures.

Exploring moral dilemmas allows players to reflect on their value system, on their feelings, and face ethical issues. Through their characters, players can explore different perspectives, question their preconceptions, and explore the complexities of morality in the context of war. This exploration adds layers of depth and complexity to the gameplay, allowing characters to evolve and develop based on the decisions they make. Thus, the player can see the consequences of bad choices. TTRPGs provide players with a platform to explore the psychological effects of war and showcase their characters' struggles and growth in the face of adversity. The horrors of war can have a profound impact on characters, both mentally and emotionally. Characters may face experiences of loss, trauma, and violence, each of which leaves a lasting mark. By roleplaying, players can delve into the emotional depths of their characters, revealing their coping mechanisms, resilience, and efforts to heal from difficult experiences. These experiences allow characters to evolve, developing empathy, compassion, and strength as they find ways to overcome their internal struggles.

The theme of war can also challenge characters' existing affiliations and beliefs, potentially leading to significant changes in their moral compass. When the characters encounter the harsh realities of war, their beliefs may be questioned or even destroyed.

It is worth noting here that TTRPGs can also serve as a tool for dealing with various traumas for the players themselves. Importantly, however, the game must be conducted by an expert who has special education and permission to help deal with problems. Under no circumstances can it be a random person who does not know how to provide specialist help – there is a very high risk that the problem may deepen.

During their adventures, player characters may encounter NPCs from opposing factions who may challenge their perception of good and evil. Through interactions and exposure to different perspectives, characters can undergo ideological changes, questioning their loyalties and re-evaluating the principles they hold dear. Such changes in alignment can have a profound impact on character development, opening new stories and opportunities for personal growth.

TTRPG games, as mentioned earlier, allow players to take on the role of army commanders, offering them the opportunity to test their leadership skills and cope with the challenges of command and the burden of responsibility. When leading an army, as a commander, it is very important to find a balance between your needs and those of your allies. The character and the player are faced with difficult decisions about tactically complex choices (Mäkelä & Schmidt, 2020). Additionally, the player and the player's character who puts themselves in the role of a leader, regardless of the situation, should inspire their subordinates and motivate them to follow him. Leadership skills also help develop the player's communication skills and allow them to feel the burden of responsible leadership.

War is often associated with acts of violence and cruelty, but thanks to the narrative of TTRPG games, heroes can face the consequences of their actions and seek redemption. War experiences can force characters to reflect on the morality of their actions, leading to feelings of guilt, remorse, and a desire to make amends. Characters may undertake quests or engage in acts of sacrifice to make amends for their past actions and seek forgiveness from those they have wronged. These journeys of redemption allow players to delve into themes of forgiveness, atonement, and personal growth as their characters strive to find inner peace and positively impact the world around them.

In summary, exploring character development and moral dilemmas in the context of war in TTRPGs provides players with a unique platform to make complex ethical choices, overcome adversity, and develop their characters' identities. The challenges presented in war narratives allow characters to evolve, learn from their experiences, and emerge as heroes forged in the crucible of war.

Historical and Societal Exploration. War often has profound historical and societal implications, and TTRPGs provide a platform for exploring these themes in depth. TTRPGs can be set in a wide range of historical eras, from ancient civilizations, the medieval world, the Industrial Revolution, modern war, or even futuristic and alternate history settings. By experiencing these unique settings and their cultural, technological, and social aspects, the Game Master and his players can explore the portrayal of diversity.

Players can create characters from, for example, a rich pool of different ethnicities, social classes, and backstories. For more realistic gameplay the Game Master and players often engage in research to accurately portray the historical or social context of the world setting and the characters. That research can involve studying clothing, technology, language, political structures, class struggles, racism, colonialism, and more.

The motif of war prompts players to engage with the social and cultural aspects of the game world, as they encounter diverse factions, explore the consequences of war on different communities, and delve into the motivations behind the conflict. This motif adds a layer of complexity to the gaming experience.

Through interactive storytelling, players gain insights into the broader context of the war: the political motivations, the power struggles, and the socioeconomic impacts. These explorations can spark discussions and reflections on real-world history, politics, and societal dynamics, fostering a deeper understanding of the complexities of war and its impact on individuals and societies. Additionally, players can gain a deeper appreciation for the intricacies of different periods and societies.

Conclusions. The motif of war holds a significant place in the world of tabletop role-playing games. Through its immersive storytelling, character growth opportunities, and strategic gameplay, war creates a captivating experience for players. TTRPGs continue to explore and refine the motif of war, offering endless possibilities for engaging and thought-provoking gameplay. As the genre evolves, further studies and analyses are warranted to better understand the impact and potential of war in TTRPGs.

References

1. Lewin, C. G. (2012). *War Games and Their History*. Fonthill Media.
2. Mäkelä, V. & Schmidt, A. (2020). I Don't Care as Long as It's Good: Player Preferences for Real-Time and Turn-Based Combat Systems in Computer RPGs. In *CHI PLAY '20: Proceedings of the Annual Symposium on Computer-Human Interaction in Play*. Association for Computing Machinery. DOI: 10.1145/3410404.3414248
3. Mearls, M. & Crawford, J. (2019). *Dungeons & Dragons*. Podręcznik Gracza, tłum. L. Mikolcz, T. Mikolcz, R. Chmielik. Rebel.
4. Pramas, C. (2005). *Warhammer Fantasy Roleplay*, tłum. G. Bonikowski, Sz. Gwiazda, M. Roszkowski, i in. Copernicus Corporation.
5. Tresca, M. (2017). *The Evolution of Fantasy Role-Playing Games*. McFarland & Company.

БАРТОС Р.

МОТИВ ВІЙНИ В НАСТІЛЬНИХ РОЛЬОВИХ ІГРАХ: ПОШУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Анотація. У цій статті досліджується провідний мотив війни в настільних рольових іграх через аналіз таких популярних ігор, як «Dungeons & Dragons» та фентезі-рольової гри «Warhammer». Автор стверджує, що мотив війни є центральною темою в рольових іграх, які спонукають гравців брати участь в епічних битвах і квестах, а також розвивати складні сюжетні лінії. Спираючись на такі теоретичні засади, як наратологія та лудологія, стаття показує, як мотив війни формує досвід гравців і як він впливає на еволюцію жанру настільної рольової гри. Через аналіз ігрової механіки і тематичних елементів автор демонструє, що мотив війни править за джерело конфлікту і засіб для створення захопливого ігрового досвіду. Стаття завершується висновками про наслідки та потенційні майбутні напрямки вивчення війни в рольових іграх.

Ключові слова: мотив війни, настільні рольові ігри, настільна рольова гра «Dungeons & Dragons», фентезі-рольова гра «Warhammer», лудологія.

Стаття надійшла до редакції 16.08.2023

СУСПІЛЬНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ
THE SOCIAL DIMENSION OF CULTURE

РУСЛАНА БЕЗУГЛА

**VISUAL CONSPICUOUSNESS IN THE CINEMA OF THE FIRST HALF
OF THE TWENTIETH CENTURY: THE EMERGENCE OF THE GLAMOUR STYLE****ВІЗУАЛЬНА ДЕМОНСТРАТИВНІСТЬ В КІНОМИСТЕЦТВІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЗАРОДЖЕННЯ ГЛАМУРНОГО СТИЛЮ**

УДК 7.072.2:7.03 (4)

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294858

Ruslana Bezuhla

Doctor in Arts Studies,
Head of the Department of Theory
and History of Culture,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: r.bezuhla@gmail.com

Руслана Безугла

Доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
orcid.org/0000-0003-1190-3646

Abstract. The article traces the history of the glamour style, reveals its characteristic features, and explores its connection with visual conspicuousness. The aim is to determine the role of cinematography in developing and promoting the glamour style. By the beginning of the 20th century, there were all the prerequisites for the rise of the glamour style. In the 1930s and 1940s, the glamour style finally took its distinct shape and manifested itself in various areas of art. Appearance and visibility became more important than in previous periods. The author emphasizes that cinema, and Hollywood in particular, played a crucial role in the spread and promotion of the glamour style. This research is based on a historical approach that the author applies to identify the special features of the glamour style and its emergence, formation, and evolution in the space-time of culture and art. The study uses the structural and functional research methods to analyze the stylistic patterns and principles of the formation of glamour style and its ideals.

Keywords: glamour style, contemporary art, visual conspicuousness, cinema, Hollywood, film artists.

Introduction. Under the influence of transformational processes, contemporary visual art is sensitive to changes in media and digital technology. When it takes on new forms, new art practices emerge. One of the most widespread visual (media) images is the glamorous one, created and advertised through the media and communication, the fashion world, and the entertainment and experience industry. Stylish, glamorous images and photographs have become the hallmarks of glossy magazines and the entire modern fashion, entertainment, and political sectors, even though the country is at war.

The danger of glamour is that it helps to hide the inner content, and the external aesthetic visual component is dominant. The duality of visibility lies in the fact that, on the one hand, it allows us to obtain new information about the world and expand our understanding of the environment. On the other hand, it creates the illusion of objectivity and documentation, often used for rational manipulation. The aesthetics of the glamour style is quite simulative. It is based on the circulation of “empty” signs that endow the “glamorous object” with symbolic values of prestige, success, luxury, etc., because any signs are subject to desubstantiation in glamor. There is an imperative of external attractiveness, brightness, and seduction. Visual representation and visual illusion

contain numerous opportunities for manipulating human consciousness. In this context, the relevance of the study lies in the understanding of the origins of glamour and glamour style, the formation of glamour as a socio-cultural phenomenon, and glamor ideology.

Literature Review. In the humanities, the problem of the emergence of the phenomenon of glamour and glamour style began to arouse the interest of scholars only at the beginning of the twenty-first century. This problem is elaborated in the works of Roland Barthes, Jean Baudrillard, Stephen Gundle, Joseph Rosa, and others. Having carefully studied Ukrainian and international publications, I can conclude that the issue of the formation of the glamour style and understanding of its manifestations in the context of the development of contemporary art, trends, and factors of the latter remains open and requires additional art historical research.

In the context of this study, I adopt the hypothesis that glamour as an ambivalent artistic phenomenon existed in European culture, including artistic culture, in an implicit (endogenous) or explicit (exogenous) form, and in the process of cultural and historical development it was modified, the range of its functions and artistic practices expanded, and the number of its attributive properties and characteristic features increased. The essential feature of glamour is visual conspicuousness, which reflects the desire of a person or certain social strata to flaunt (visually demonstrate) the body, clothes, works of art, luxury, wealth, success, social status, etc. The article continues the author's study of glamour as a social and cultural phenomenon and the stylistic evolution of glamour from the first decades of the twentieth century to the present (Bezuhla, 2019a, 2019b).

The Aim of the Paper. The aim of the article is to determine the role of the cinema in developing and promoting glamour style and identify its characteristic features, forms, and typical images.

Results and Discussion. The twentieth century was a new critical stage in forming glamour style and popularizing glamour as a socio-cultural phenomenon. By the beginning of the twentieth century, there were all the prerequisites for further development of the trends laid down in the nineteenth century (Bezuhla, 2019b). Glamour gradually transformed from a latent, marginal phenomenon into a universal means of social communication, achieving success, increasing social significance, and gaining popularity. The formation and development of glamour and glamour style are directly linked to film production and Hollywood, and the name "Hollywood" has become a symbol of luxury, beautiful life, illusory magic, and cinema.

The first public movie screening consisted of small humorous and dance performances in 1892 in New York City at the Koster and Bial's Music Hall. This year is generally considered the year of the emergence of the American film industry. Soon movie screenings gained great popularity with the audience, expanding the cinema network. One of the first to appear was cheap cinemas ("Nickelodeons"), which cost five cents to enter, there were more than three thousand in operation by the beginning of 1908. In the first decades of the twentieth century, when the first significant film studios began to emerge, about sixty percent of all American film production was concentrated in Hollywood. In the 1920s, thanks to the rapid growth of large film studios, about eight hundred films were produced annually in Hollywood, and gradually, Hollywood began to play a leading role in the global film industry. It should be noted that among the Hollywood film industry creators (especially in the first twenty years of its existence), immigrants played a prominent role: people from Germany (Carl Laemmle founded Universal Studio), Hungary (Adolph Zukor became the founder of Paramount Studio), Ukraine (Louis Burt Mayer founded Metro-Goldwyn-Mayer¹), Poland ("Warner Brothers" — the Warner brothers), France and Britain, those who fled to America from war, tyranny, racial discrimination, and economic crisis.

¹ Lazar Meir was born in Dymier, a small town in the Kyiv region. His parents emigrated to the United States when he was two years old. Lazar Meir will go down in the history of world cinema as the founder of one of the most famous film companies, Metro-Goldwyn-Meyer, which he created at the age of 23, and he was the founder of the annual Oscar Awards (Bezuhla, 2019b).

Hollywood film studios managed to synthesize the art of different cultures, countries, and historical eras in their work and combine the desire for aristocracy, fame, wealth, popularity, ostentatious luxury, fashion, sexuality, and consumption into a single unique combination. Hollywood films were designed not to satisfy the masses' practical needs, but to awaken the needs of the imagination, interact with the audience's dreams, and promote the idea of escapism. They presented images that captured the imagination, showed a part of another reality that intersected with everyday life, and was perceived through cinema and the press. Thomas Kiernan noted that Hollywood stars are American culture's "real heroes and heroines"; they are "surrogates" for aspirations and dreams that not everyone can realize. Watching those who live a bright and full life allows you to compensate for the lack of romance in life, to escape from everyday life and routine, and to let go of fantasies about a sweet life (Kiernan, 1990, pp. 13–14). Viewers were offered several options for escaping reality: 1) American aristocracy, theatrical luxury, the brilliance of the pop scene, and the beauty of youth; 2) "European decadence"; 3) common sense and down-to-earthiness of ordinary Americans, etc. (Bezuhla, 2019a).

In the first decades of its existence, Hollywood was guided by the European tradition of a theatrical approach to luxury, lifestyle, fashion in general, and costume in particular. The films were full of references to French Art Deco¹ and Parisian haute couture, which became especially noticeable after the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), where the supremacy of the Art Nouveau style was proclaimed. Art Deco was a synthesis of Art Nouveau and Neoclassicism. Unlike Art Nouveau, Art Deco was characterized by symmetry, straightforwardness, clarity of form, and geometric ornamentation. The style impressed with its exquisite splendor, the use of precious exotic materials, virtuosity in decoration, monumental forms with simultaneous simplicity, and lightness of construction. The primary trend of the time was the emphasis on luxury. The material itself, the richness of its texture, was of paramount importance. Shiny, polished surfaces were considered incredibly fashionable (Bezuhla, 2019a).

Art Deco was also perfectly combined with the glamour style, ostentatious luxury, and gloss, and according to Emily Wilson (2003), black-and-white films of the period contributed to the formation of the characteristic features of Art Deco aesthetics and the glamour style. "Colorless elegance, ... draped brocade (lamé) and sequined satin mesmerized the eye with light streams that floated and spread across the moving backs and hips of Garbo, Dietrich, and Lombard. These visuals were built on the foundation of a hitherto unknown powerful sensuality of colorless but moving textures... sequins, marabou, white veil, and black lace made sexual connotations resonate with new power in a world devoid of imaginative colors" (Gundle, 2008, p. 158).

However, if Hollywood filmmakers were guided by the styles that prevailed in Europe at the beginning of their careers, the situation changed over time. Artists began to treat the styles that had already been established quite freely: various "eclectic combinations" emerged, parodies, exclusivity, and eccentricity of high fashion became objects of ridicule, etc. This trend was characteristic of the transitional stage during which Hollywood accumulated resources and skills that al-

¹ Art Deco (from the French *art deco*, literally "decorative art") is a trend in the decorative arts of the first half of the twentieth century, manifested in architecture, fashion, and painting. The term "art deco" became established only in the late 1960s of the twentieth century. In 1966, a large retrospective exhibition was held at the Paris Museum of Decorative Arts (Musée des Arts Décoratifs), with the subtitle for the catalog reading "Art Deco." Its characteristic features are a clear pattern, ethnic geometric patterns, luxury, chic, and modern materials (ivory, crocodile skin, aluminum, rare wood, silver).

Various artistic phenomena of the era influenced Art Deco. One of its names — "jazz modern" (where jazz is understood not only as a musical trend but also as something colorful, bright, something that can serve as decoration) — emphasizes this style's uneven, unstable, and disintegrating nature. The influence of Expressionism, the fascination with everything exotic, reflected in the use of simplified forms and colors, is noticeable, as is the case with "barbarian cultures" (both ancient and modern). The fascination with Egyptian and Indian cultures brought to Art Deco the fashion for pyramidal stepped silhouettes and semiprecious stones: Brazilian onyx, jade, lapis lazuli, rock crystal, and obsidian became favorite materials in jewelry and decorative plastics (Bezuhla, 2019b).

lowed it to become the primary source of glamour. As a result, a “glamorous mixture” emerged, combining somewhat contradictory properties: luxury, aristocratic “grandeur,” street style, mass spectacle, and haute couture fashion. This “mixture,” on the one hand, was demonstratively theatrical and, on the other hand, reproducible (“man-made,” it could be imitated or recreated if desired) (Bezuhla, 2019b). It can be argued that during this period, favorable circumstances were created for the emergence of a new style, which would be called “glamour,” and whose main characteristic features were visual conspicuousness, sexual attractiveness, luxury, sophistication, and glossiness.

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), one of the largest and most successful Hollywood studios of the sound era, significantly contributed to the popularization of glamour style. Cedric Gibbons, the studio’s art director¹, was the only one who connected the glamour style with the aesthetic trends of the time (abandoning bulky luxury for Art Deco, which was perceived as a symbol of glamour).

In the 1930s, glamour finally became American and democratic, and its original foreign version gradually lost popularity. It was in Hollywood that glamour not only gained new meaning but also began to develop actively as a global social and cultural phenomenon: on the one hand, continuing the European tradition, and on the other, acquiring a complete set of attributes: theatricality, conspicuousness, ostentatiousness, sexuality, showiness, brightness, external attractiveness, etc. Visual conspicuousness dominates in all spheres and fields of glamour, and the “inner,” true essence of the object is hidden behind the glamorous mask. Later, Merylin Monroe’s words would gain popularity: “Hollywood: they’ll pay you a thousand dollars for a kiss, and fifty cents for your soul.” Most of the changes in the perception of glamour in America also occurred in Europe, where each country or ethnic group experienced changes. Still, they all occurred at their own pace, interpreting general trends and adapting them to local traditions.

The glamour style developed in Hollywood is gradually gaining ground in the global fashion and beauty industry. The distinct nature of this style lies in its hypertrophied brightness and straightforward associations with luxurious and bohemian life, sex, and exoticism (Bezuhla, 2019a). Over time, the glamour style became so popular that Europe and Paris, particularly, paid attention to it. Europeans began to focus on it and sometimes even to imitate it. Thus, in the 1930s, European fashion designers “drew inspiration” from American “costume dramas.” For example, one of the most famous collections by Elsa Schiaparelli, *Circus*, was based on costumes from the renowned American circus Barnum. This designer also dedicated an entire collection to the figure of Mae West. Later, since 1940, Elsa Schiaparelli worked extensively with film and theatre stars, as she lived in the United States during the occupation of France. She influenced the image of Gary Cooper, Marlene Dietrich, Michèle Morgan, and others. Katharine Hepburn stated that her career began to thrive only when she started dressing in Schiaparelli’s clothes (Bezuhla, 2019b).

During this period, the term “Hollywood glamour” became established, and the essential content of glamour took its shape: the priority of the demonstratively superficial: chic social life (partying), competitions in expensive outfits, jewelry, and other attributes of glamour. Glamour is emphatically decorative, sensual, feminine, and conspicuously (theatrically) luxurious — more artificial, ostentatious, unlike “the real life.”

Hollywood movie stars have become the most perfect embodiment of glamour. Greta Garbo, Louise Brooks, and Marlene Dietrich are considered the first representatives of the glamour style. Incredible perfection was an essential aspect of Hollywood glamor. Actors and actresses always looked like they had just left a beauty salon; they were the standard of impeccable form, beautiful presentation, and external gloss.

¹ As art director, Cedric Gibbons was responsible for the design of every film released by MGM from 1924 to 1956.

As I have already noted, Metro-Goldwyn-Mayer is considered to be one of the most successful studios in this period. *Fortune* magazine pointed out that the list of stars who worked with it was much longer than any other film studio. Although MGM's competitors were such film companies as Paramount, 20th Century Fox, Warner Brothers, RKO, and small film companies Columbia, Universal, and United Artists, the list of stars the former worked with was significantly smaller than MGM's. For example, from the mid-1930s to the late 1940s, 20th Century Fox signed contracts with only four top stars: Shirley Temple, Betty Grable, Tyrone Power, and Gregory Peck. Warner Brothers worked with James Cagney, Bette Davis, and Humphrey Bogart. This situation can be explained by the fact that although some performers had natural talent, charisma, and appropriate appearance and succeeded without much "glamorous" training, creating the image of an excellent movie star required investing significant funds, and only large film studios had them. It is clear that at that time, it was too early to say that the presence of a star cast ensured the success of a movie, but the difference in box office between a film with a celebrity and one without could be significant.

It is well-known that the institution of stars in Hollywood cinema originated in the 1920s, took shape in the 1930s, and peaked in the 1940s and 1950s. In the 1930s and 1940s, film production in the United States was called a dream or glamour factory. Hollywood became a genuine factory, constantly "producing" glamorous stars and illusions. The systematic approach to creating and promoting stars distinguished Hollywood from other film industries. Not only vast sums of money were invested in movie stars, but also incredible labour. Movie stars became a standardized commodity supplied with limited modifications and regularly updated.

The star was represented as a glamorous person — a confident, seductive, unusual, refined, arrogant, or funny person, depending on the role they had to play. When creating a glamorous image, Hollywood masters sought to balance the old and the new, the high and the low. They managed to organically combine the trends of the time with borrowed elements of high society and the general unique qualities of each star.

Cinema required expressiveness and clear lines in makeup, hairstyle, and clothing. In Hollywood, there were precise requirements for the appearance of a star: youth, slim figure, "correct" facial features, expressive eyes, and photogeneity. In addition to acting skills, charisma and personality were essential conditions for becoming a star. Each of the Hollywood stars had some feature that had a magnetic effect on the audience and allowed them to turn an "awkward person" into a charming and attractive personality. The star's figure was a real luxury. Actors who did not meet the required standards were "corrected." For example, being overweight was unacceptable because a star with such a flaw looked relatively unprofitable on screen. The actors were put on a strict diet to correct this flaw, and masseurs were assigned. As a result, the body looked slimmer, the cheekbones stood out, and the facial features became sharper. Teeth and hair were straightened; if necessary, plastic surgery was used. Makeup artists plucked eyebrows and shaped them, lengthened eyelashes, enlarged eyes, reduced noses, retouched moles, and painted over freckles with makeup. Such actions led to the depersonalization of the face, making it artificial and attractive. The costume designer created the illusion of physical perfection: with the help of special underwear, he hid flaws and emphasized the stars' advantages. According to Gundle, stars such as Greta Garbo, Marlene Dietrich, or Joan Crawford could have 20 costumes in one film, and each costume required up to six fittings. The most precious materials were used for the costumes, often with exaggerated cuts, unique colors, and external effects (Gundle, 2008, p. 160).

In this context, it is necessary to point out such a characteristic feature of Hollywood stars as sexual attractiveness. It was believed that women primarily possessed sexual attractiveness, and it was their prerogative to care about their appearance, beauty, fashion, luxury, and artificiality. Producers and directors found new ways to embody the ideals of femininity and create new female ideals and fantasy images. To present the star to the public as an object of sexual desire, film com-

panies used the culture of seductive spectacles that had already been formed in European and American theaters. Hollywood beauties became the carriers of erotic femininity, which had previously been the privilege of Parisian women (Gundle, 2008, p. 156). Magnetic attraction as a critical component of sexual attractiveness was achieved through the symmetry and harmony of the face and body, which were of great importance in Hollywood (Cendrars, 1989, pp. 83–84).

Every aspect of a Hollywood star's life was subject to careful control and elaboration. Not only the appearance of the actors was "corrected," but also their biographies and surnames. Very often, the real names of actors and actresses were not mentioned. Pseudonyms were used instead: Greta Garbo's real name was Greta Gustafsson, Joan Crawford's original name was Lucille Fay LeSueur, Mary Pickford was Gladys Marie Smith, Douglas Fairbanks was Douglas Elton Ullman, Carole Lombard was Jane Peters, and Cary Grant was Archibald Alec Leach. Celebrity biographies were invented or faked.

The lifestyle and behavior of famous actors and actresses off-screen were an integral part of the "star path" and were closely linked to the advertising of films. In most cases, viewers were unaware of the strict discipline and sacrifices that stars had to make. As Dietrich noted in her memoirs, stars were often subjected to severe pressure from studio promotion departments. The actresses were required not to drink, smoke, or even have children, and each of their many romances was "blessed in heaven." According to Dietrich, an actress is "a woman who must look perfect" (Dietrich, 1989, p. 116).

The stars looked magnificent and theatrical, and their images and costumes were designed to attract attention, which fully corresponded to Dietrich's definition of glamour as "something indefinite, something inaccessible to ordinary women — a fairy-tale paradise, desirable but essentially unattainable" (Fox, 1995, pp. 56–57).

Hollywood stars' lifestyles and public image were focused on the visual demonstration of luxury (real or imagined) and borrowed from the wealthiest communities. "For the mass audience, the Hollywood version of high society was more accessible to understand than the closed world of recognized elites, based on imitation and tradition rather than money and success" (Gundle, 2008, p. 159). Quite often, Hollywood stars were deluded into believing that Hollywood society was the pinnacle of perfection until they met the European aristocracy. Gloria Swanson (one of the most photographed women in America in the 1920s) pointed out that "the glamour of Hollywood's illusions pales in comparison to the real glamour of rich Europeans" (Swanson, 1981, p. 177). The theatrical and showy luxury of Hollywood glamour looked quite different. For example, Celeste Holm, the actress who worked with Warner Brothers, noted that everything was exaggerated in Hollywood. "If you had a farm, it became an estate. If you had a field, there would be a herd of horses running around" (Swanson, 1981, p. 139–144). MGM employees were forbidden to talk about the stars' earnings because "mentioning money put profit above glamor" (Bezuhla, 2019b).

A new type of aristocracy, the aristocracy of beauty and talent, was created. This type of aristocracy became more accessible and attractive. It dictated new canons of high status (unrelated to origin) and new rituals, which partially involved representatives of the traditional elite. A new, more understandable, open hierarchy emerged, where glamour style came first.

The style imposed by cinematic images was a source of signs and symbols. The stars were the "gods and goddesses of modern Olympus" because they stood on the border of everyday life and the miraculous, the real, and the ideal. However, it is essential to note that while in the early twentieth century, some of the first stars had a reputation as celestials and unusual people, in the 1930s, a more common viewpoint was that the star was distinguished from the average person only by unique chic and that anyone could become a star if the right conditions were created.

Although the upper strata of society were genuinely interested in the people they saw on the screen and admired the glamour style and the ability to "arouse enthusiasm and inspire adoration

among the masses,” from the point of view of the traditional social elite, this style was vulgar and pretentious, and it flourished in extremes and eccentricity. In the “traditional” social categories, movie stars did not have high social status (because they often came from modest and sometimes even disadvantaged backgrounds). Still, the doors to fashionable salons and private palaces were “open” for them. The corresponding taboo was lifted because now, to be invited to dinner parties, one did not need to be connected to the upper strata by close family ties; money or popularity became a pass to the houses of the upper strata.

While the stars’ elaborate glamour was out of reach for the majority, appearance and visuals became much more important during this period than in previous years. “The ‘Hollywood glamour style’ was gradually becoming available to the public. Cinema promoted the idea that appearance was an important part of everyday life and that how a person presented themselves “as a whole” was of great importance in their lives. Thus, women were encouraged to draw parallels between the studios’ desire to maximize the popularity of stars and the audience’s attempts to make the best use of their opportunities. Films helped people dream, and the consumption machine allowed them to partially translate these dreams into real experiences” (Gundle, 2008, p. 168).

The popularity and general accessibility of cinema led to films beginning to impact the average person’s life significantly. Many people watched Hollywood movies and gradually began to focus on the lifestyle dictated by cinematic glamour. They also sought to add elements of this lifestyle to their everyday lives. Glamour fans wanted to be like their idols and enjoyed the illusion of resemblance to them, feeling envy and admiring their image and lifestyle.

Films were both a commodity and a call for consumption, as the “hype” associated with films directed the public’s consumer needs toward specific products. Stores advertised movies and posted photos of stars in their windows. Movie stars gained the status of “style icons.” Retail chains sold copies of models of the outfits worn by actresses in movies. Magazines published recommendations from stars on how to choose and wear such clothes. To create a personal glamour style, moviegoers were encouraged to imitate the image of a star who resembled them in face, posture, or temperament. American publications for women that gave advice on the right choice of wardrobe listed six main personality types, and each of them corresponded to the image of a particular film star: an exotic woman — Ilona Massey; an active lifestyle supporter — Katharine Hepburn; an experienced woman — Merle Oberon; feminine — Greer Garson; an aristocrat — Joan Fontaine; a tomboy — Betty Hutton (Turim, 1983). Women’s magazines regularly published tests and questionnaires that allowed readers to determine their type.

The independence of Hollywood was growing, as evidenced by the clothing collections intended for retail. For example, in the late 1930s, Orry-Kelly and Head clothing collections were released for retail. Although these collections reflected European fashion trends, the models looked “quite American.” Celebrities were associated with fashion and demonstrated their lifestyle with clothes, cosmetics, and other products just as much as fashion models. In 1914, the sales of women’s clothing in Los Angeles County reached 1.205 million dollars; in 1935, this figure increased to 28.104 million dollars. *The Los Angeles Times* wrote that “the rest of the world wants Hollywood glamour and is willing to pay for it.” (Gundle, 2008, p. 169).

The most artificial creations of the “glamour industry” were called “glamorous girls” who, fascinated by imitating their idols, completely lost their individuality. They were not much different from mannequins in store windows, from “dolls that came to life and moved sleepwalking from one movie to another” (Hill, 1938). Sociologist C. Wright Mills noted that the standards of appearance and behavior set by Hollywood cinema were gradually “spreading down the national hierarchy of glamour — to all the girls who were carefully selected and trained to portray the promise of pleasure for commercial purposes, as well as to all young housewives” (Mills, 1956, p. 81).

Men also partially fell under the influence of the glamour style even though the prominent admirers of Hollywood glamour were women, especially young women. In the United States, there emerged the phenomenon of the so-called “glamorous boys.” They included movie actors and attractive service workers who sold soda, worked in car service, etc. (Hill, 1938).

As early as the 1930s, the glut of glamour styles in various spheres of life began to cause rejection, adverse reactions, and critical statements. In the mid-1930s, independent producer Samuel Goldwyn stated that the public was tired of glamour, fancy costumes, and sets and wanted simplicity. In his opinion, glamour should remain only in musicals, where exaggeration and spectacle are mandatory elements, and moviemakers should be guided by reality. Producers should stop manipulating scenery, flashy dress styles, and makeup and “shove the cost of the movie in the viewer’s face” (Hill, 1938).

Hollywood stars were also subjected to criticism. For example, Cecil Beaton emphasized that the artificiality of glamorous stars ceases to be attractive to the public. “When an assistant is constantly on hand to wipe away the drops of sweat that have appeared on her forehead, and a costume designer is watching over her outfit (cut in a special way to minimize anatomical defects) to keep it from creasing, she is as far from the weakness of mere mortals and, accordingly, as boring from a psychological point of view as a statue in a museum” (Bezuhla, 2019b). Critical remarks are made that “a glamorous girl shows no signs of life.” To change the situation, it is necessary to return to naturalness, “a girl must show that she is a real person who has a sense of humor and a spirit of sociability” (Davis, 1993, p. 27).

In this context, it is necessary to draw attention to another trend of great importance that helped make glamour a holistic phenomenon and became the basis of glossy (glamorous) images in the late twentieth century. Since the 1940s, idealized images of healthy, cheerful, sexually attractive women have become quite popular, especially among men (although the practice of such photographs can be traced back to the 1890s). This style was called “pin-up” (to pin up, literally a poster that is pinned on the wall), a term that also refers to drawings, paintings, and other illustrations based on photographs.

The term “pin-up” was first used in 1941. The distinctive features of this style were simplicity, directness, accessibility, and cheerfulness. In Hollywood, the production of nude photographs was similar to cinema. Photographers skillfully managed to turn pretty women into unbelievable beauties. The glamour photographer was an expert on presenting the naked female body in a favorable light. Stars whose careers were just beginning and those whose popularity was fading worked in this genre. Quite often, one of the most commonly used titles for nude photographs (sometimes erotic or slightly pornographic) was the word “glamour” (used either as a synonym or as a euphemism).

Photographers who worked in this genre had different perceptions of their work. For example, Russ Meyer did not consider himself engaged in art and noted that he took glamorous magazine photos for money (Davis, 1993, p. 56). In his opinion, all the “curvy actresses” (Marilyn Monroe, Anita Ekberg, Jayne Mansfield, Sophia Loren, etc.) owe their massive box office success to their bodies alone: “If we draw a parallel, the success of my glamorous photographs was largely influenced by the magnificence of my models’ figures,” he stated (Davis, 1993, pp. 137–138). Interestingly, not only men but also women acted as glamour photographers. An example is Bunny Yeager, whose career began with a victory in a beauty contest. Later, she starred in pin-ups, then worked on developing women’s bathing suits, and only after gaining experience began to work as a photographer.

Every year the emphasis on the eroticism and sexuality of stars increased. For example, Marilyn Monroe, who was a symbol of the 1950s and the last and most perfect product of the film studios, showed the public a nude image that had never been seen before. Monroe began her ca-

reer with pin-up photos. Her platinum hair, perfectly fair complexion, shining red lips, sensual curves, and childlike demeanor made her the perfect movie star and the complete embodiment of Hollywood's glamour style. Created by the 20th Century Fox studio, the physical embodiment of the idealized "pin-up" character, she became the perfect American woman.

According to Edgar Morin, Monroe's death in August 1962 ended the era. It became clear that behind the glossy image of the star's excellent, rich, and happy life was a tragedy. "This is a natural demythologization, a breach in the dam, through which the truth seeps out like water: there are no more perfect stars, no more happy Olympus" (Seidner, 1996, p. 20).

Gradually, in a capitalist society, women's images became one of the objects used for manipulation of public consciousness. Companies deliberately directed the hopes and desires of society towards consumerism. The glamour style gave household items and everyday life a magical shine and appeal. Commercial and commodity prerequisites determined the fantasies of the era of mass consumerism. Innovative changes in society (the development of technology, tourism, mass media, communication, a certain reformatting of social strata, etc.) significantly influenced the formation of visual stereotypes of attractiveness. As a result, glamour, the language of symbols of everything attractive and desirable, has also changed in the conditions of capitalist society.

Conclusions. The film industry and film art, which developed a unique sign system, contributed to the emergence, development, and spread of the glamour style. This trend was characteristic of the transitional stage, during which cinema accumulated resources and skills that allowed it to become the primary source of glamour. The "glamorous mixture" emerged during this period, laying the groundwork for the glamour style and its features. This "mixture" was, on the one hand, demonstratively theatrical and, on the other hand, reproducible ("man-made" so that it could be imitated or reproduced if desired). The article has explored several factors that contributed to the emergence of the glamour style and the formation of the relevant canon of glamorous corporeality.

It can be stated that the glamour style emerged in the 1930s and 1940s, which manifested itself in various areas of art. At the time, there was established an axiological polarity in the perception of the phenomenon of glamour; appearance and visuality became more important than in previous periods; glamour began to dictate the canons of beauty, determine lifestyles and behavioral patterns of various social strata. Thanks to the film industry and the practical activities of its actors (filmmakers, actors, producers, managers, advertisers, etc.) glamour style has become a global phenomenon and begun to influence the lifestyles and dreams of people around the world; it has finally lost its ascriptive features and become more democratic and popular; there has been an active promotion of glamour ideas among the masses, which has directly stimulated the growth of consumption of goods and services.

The glamour style is not just a list of tools and rules; it is, first of all, a corresponding visual image and mood created in various art forms with the help of certain "material" elements, such as human corporeality, precious metals (gold, silver, platinum), stones, rhinestones, crystal — used not only in jewelry but also in elements of clothing decor, in furniture decoration and even in decorative dishes; fashionable, branded items, makeup, high-heeled shoes, glamorous jewelry and luxury attributes; fabrics and leather — in clothing, in the interior, which should look precious, in architecture and interior space, high ceilings, a large number of mirrors and a lot of light (derived from visual conspicuousness), which allow to expand the space and create the corresponding visual illusion.

References

1. Bezuhla, R. (2019a). *Glamur u yevropejskij xudozhnij kulturi: istorychna dynamika ta formy* [Glamour in European Artistic Culture: Historical Dynamics and Forms]. Doctoral dissertation. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
2. Bezuhla, R. (2019b). *Glamur: xudozhni cinnosti, istorychna dynamika ta formy* [Glamour: Artistic Values, Historical Dynamics and Forms]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
3. Cendrars, B. (1989). *Hollywood: La mecca del cinema* [Hollywood: Mecca of the Movies]. Rome: Lucarini [in Italian].
4. Davis, R. (1993). *The Glamour Factory: Inside Hollywood's Big Studio System*. Dallas: Southern Methodist University Press.
5. Dietrich, M. (1989). *My Life*. London: Pan.
6. Fox, P. (1995). *Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons*. Santa Monica: City Press.
7. Gundle, S. (2008). *Glamour: A History*. Oxford: Oxford University Press.
8. Hill, W. E. (1938, September 11). Glamour Boys. *Los Angeles Times*, G4.
9. Kiernan, T. (1990). *Jane Fonda*. London: Mayflower.
10. Mills, C. W. (1956). *The Power Elite*. New York: Oxford University Press.
11. Seidner, D. (Ed.). (1996). *Lisa Fonssagrives: Three Decades of Fashion Photography*. London: Thames & Hudson.
12. Swanson, G. (1981). *Swanson on Swanson*. London: Joseph.
13. Turim, M. (1983). Fashion Shapes: Film, the Fashion Industry and the Image Women. *Socialist Review*, 13(71), 79–96.
14. Wilson, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Література

1. Безугла Р. І. Гламур у європейській художній культурі: історична динаміка та форми: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 — теорія та історія культури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 480 с.
2. Безугла Р. І. Гламур: художні цінності, історична динаміка та форми. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 348 с.
3. Cendrars B. *Hollywood: La mecca del cinema*. Rome: Lucarini, 1989.
4. Davis R. *The Glamour Factory: Inside Hollywood's Big Studio System*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1993.
5. Dietrich M. *My Life*. London: Pan, 1989.
6. Fox P. *Star Style: Hollywood Legends as Fashion Icons*. Santa Monica: City Press, 1995.
7. Gundle S. *Glamour: A History*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 464 pp.
8. Hill W. E. Glamour Boys // *Los Angeles Times*, 11.09.1938. P. G4.
9. Kiernan T. *Jane Fonda*. London: Mayflower, 1990.
10. Lisa Fonssagrives: *Three Decades of Fashion Photography* / Ed. D. Seidner. London: Thames & Hudson, 1996.
11. Mills C. W. *The Power Elite*. New York: Oxford University Press, 1956.
12. Swanson G. *Swanson on Swanson*. London: Joseph, 1981.
13. Turim M. Fashion Shapes: Film, the Fashion Industry and the Image Women // *Socialist Review*. 1983. Vol. 13. № 71. P. 79–96.
14. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2003. 290 pp.

ВІЗУАЛЬНА ДЕМОНСТРАТИВНІСТЬ В КІНОМИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЗАРОДЖЕННЯ ГЛАМУРНОГО СТИЛЮ

Анотація. У статті представлена історія зародження гламурного стилю, виявлено його характерні особливості та простежено зв'язок із візуальною демонстративністю. Мета статті — визначити роль кіномистецтва у розвитку та поширенні гламурного стилю. З'ясовано, що на початку ХХ століття були сформовані всі передумови для зародження гламурного стилю та з'ясовано, що в 1930–1940-х роках гламурний стиль був остаточно сформований та проявився в різноманітних напрямках мистецтва, а зовнішність і візуальність набули більшого значення, ніж у попередні періоди. Підкреслено, що кіномистецтво, зокрема Голівуд, відіграли визначальну роль для розповсюдження та популяризації гламурного стилю. Теоретико-методологічною базою дослідження став історико-хронологічний метод, який сприяв виявленню особливостей виникнення, формування та еволюції гламурного стилю в часопросторі культури і мистецтва. Структурно-функціональний метод дозволив проаналізувати стилістичні закономірності й принципи формування сталю та гламурного ідеалу.

Ключові слова: гламурний стиль, сучасне мистецтво, візуальна демонстративність, кіномистецтво, Голівуд, кіномитці.

Стаття надійшла до редакції 17.07.2023

**«NUDE VITA» ПОСТКЛАСИЧНОЇ РЕГРЕСІЇ КУЛЬТУРІНДУСТРІЇ
ТА РЕТРОКАУЗАЛЬНА ЗВОРОТНІСТЬ****“NUDE VITA” OF THE POST-CLASSICAL REGRESSION
OF THE CULTURE INDUSTRY AND RETROCAUSAL REVERSIBILITY**

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294851

Марина Протас

Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності
та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

Doctor of Art Studies,
Senior Research Fellow, Chief Researcher
in the Department of Curatorial Exhibition
Activities and Cultural Exchange,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. У статті розглянуто феномен західних візуальних практик, відомий як «nude vita». На прикладі знакових ню-проектів проведено аналіз соціально-філософської критики культуріндустріальної посткласичної регресії з боку незалежних українських та закордонних науковців, які досліджують ентропію художнього досвіду сучасності і наголошують на необхідності негайного перегляду саморуйнівної арт-епістемі постмодернізму та повернення в суспільну та індивідуальну творчу свідомість сутнісної рефлексії як стратагеми трансцендентальної естетики. Як додатковий аргумент на користь валідності таких наукових пропозицій використано ідеї сучасної квантово-механічної теорії ретрокаузальності, що підтверджує важливість історико-темпоральної цілісності культурної пам'яті, оскільки причинно-наслідковий ефект часової зворотності на тонкому духовно-інтелектуальному рівні здатний змінювати минулі стани систем через трансформацію подій майбутнього, що в культурно-художньому контексті націєтворення тут-і-зараз відіграє особливо важливу роль.

Ключові слова: nude vita, ретрокаузальність, регресія посткласичної доби, contemporary art, постмодернізм.

Постановка проблеми. У липні 2023 року в фінському місті Куопіо (Kuopio) близько тисячі оголених людей за власною волею зібралися на чергову фотосесію в стилі «nude vita», яку проводив американський фотомитець Спенсер Тунік (Spencer Tunick). Відео поступового заповнення тілами кількох обраних локацій тоді робив Тоні Піткянен (Toni Pitkänen), а після завершення інсталяції він опитував деяких учасників про їхні враження [1]. Хтось говорив про зацікавленість будь-якими авантюрами, хтось з опитуваних повідомив, що стежить за творчістю Спенсера Туніка від 1990-х років, коли він здобув славу автора епатажних колективних фотознімків, які він організовував по всьому світу. Втім, ніхто не згадав, що його інсталяції з масовим ексгібіціонізмом людей апропріюють пастиш історичного дада, що його на початку ХХ століття просувала, наприклад, подруга Марселя Дюшана, скандальна модель Мана Рея (Man Ray) баронеса Ельза фон Фрайтаг-Лорингофен (Elsa von Freytag-Loringhoven). Вона творчо вдосконалювала концепцію реді-мейд, проголосивши власне тіло художнім об'єктом не згірш за промислову річ, зокрема Дюшанів «Фонтан», який відтак ак-

туалізував Енді Воргол в проєкті 1964 року «Brillo boxes» в Stable Gallery Warhol, апропріювавши 1961 року графічний дизайн Джеймса Гарві (James Harvey), якого ця крадіжка вельми розгнівала. Іронізуючи з чоловіків, вона наголошувала, що її тіло не є банальною самопрезентацією, а містить глибоку інвективну семантику. Як зазначає канадська дослідниця творчості баронеси Ельзи Айрин Гемел (Irene Gammel), в своїх епатажних екстібіціоністських актах баронеса, відкидаючи банальний жіночий еротизм, «представляла кінетичну енергію та вічний рух Америки, сексуальність Нової жінки, а також критику Америки», тож «її тіло видає екстатичний надлишок і життєву енергію <...> зі сміливістю войовничої амазонки буквально позбавляючи загальноприйнятий синтаксис традиційної ню», і «такий агресивний прояв жіночої сексуальності був і залишається шокуючим», що зафіксував ще 1921 року фотознімками Ман Рей, зокрема, в листі до Тристана Тцари (Tristan Tzara), що зберігається в архіві Жака Дусе (Jacques Doucet) в Парижі [2, pp. 290–292]. Тобто nude vita баронеси транслювало потужне повідомлення, де чудернацькі пози та жестуальність втілювали промовистий наратив, зазвичай з інвективним концептом, якого були позбавлені банальні реді-мейд дадаїстів.

Між тим фінська репрезентація американського візуаліста залишає тіло подібним до реді-мейд мовчазним об'єктом, ніби стафажем на виставці дада, де в такий спосіб учасники інсталяції жадають отримати, за переконанням митця, саме власний «художній досвід, а не просто досвід». Далєбі більшість учасників сприйняла пропозицію легітимованої прогулянки містом в костюмах Адама і Єви за веселу пригоду, присвячену ретроспективі творів Туніка, що їх презентував місцевий фотоцентр. Щоправда, іноді мотивація участі була не типовою, як у випадку з однією з жінок, яка повідомила: «Я хочу пом'янути свою померлу доньку <...>, яка щойно пішла з життя. Це стало таким поштовхом, що тепер мушу зробити щось унікальне у своєму житті» [1].

Акція відбулася о третій ранку, коли під галасливі зойки переляканих перехожих «близько тисячі голих людей один за одним йшли до центрального парку», де на вежі міського собору розмістив свої камери Тунік. Пані Анне Рохке (Anne Rohkee), одна з учасниць інсталяції, так описала свій незвичний емоційний стан: «Це доволі ейфорійне відчуття. Коли ми повернулися до камери спиною і побачили масу людей, це виглядало фантастично»; інші додавали, що «бути оголеним поруч з багатьма людьми було природно, серед учасників панувала невимушена атмосфера», «вулиця була повна голих людей. Нагота ні на що не була схожа, вона просто дарувала відчуття природності й радості» [1]. Формально Тунік присвятив цю акцію промисловому минулому міста, хоча в своєму портфоліо мав проєкти з більш поважними концептами — про рівність, зміну клімату, історію мистецтва. Наймасштабніший проєкт Туніка відбувся 2007 року в Мехіко, де взяло участь аж 18 тисяч поціновувачів nude vita. І хоча автор повторює афірмацію про красу людського тіла, проте насправді у таких акціях людина позиціонується лише як об'єкт гаптики, без шансу на трансцендентне духовне існування. Відбувається сценарій, коли в черговий раз простір цивілізаційної культури рветься і на поверхню виходить варварська первісна дикість. І справді, підтверджуючи циклічність занепаду «естетичного часу», феномен масового екстібіціонізму вже століття як паморочить голову містянам різних країн. Досвід Куопіо, наприклад, повторює давній патерн перших років радянської пропаганди, коли юні робітниці під впливом брошур про привілеї радянського сексу, влаштовували нудистські марші вулицями і майданами міст. Але сьогодення культурна індустрія транснаціонального арт-бізнесу так само глобалізує викривлений естетичний досвід nude vita, поглиблюючи кризу цивілізаційного культуротворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концептуальні загравання з оголеним дикунством стали маркером сучасного візуального арту, про що висловлює свою позицію Джорджо Агамбен, зіткнувшись 2005 року з екстібіціоністською акцією учасниць берлінсь-

кого проекту італійсько-американської мисткині Ванеси Бікрофт (Vanessa Beecroft) в Національній галереї «Neue» [3]. Через чотири роки він опублікує есей «Нагота», де згадає театралізовану мізансцену, під час якої оголені жінки вороже дивились на одягнених зніжкованих глядачів. На Агамбена «інсталяція» тіл справила зворотне враження, вона оголила генетичну пам'ять первородного гріха, коли Адам і Єва усвідомили власну наготу як кару Божу, як відсутність благодаті, і через те мусили у вигнанні одягатися в шкури тварин. Невипадково на спомин приходять нарратив про гріховну втрату одягу-благодаті, що декларували гітлерівці оголеним бранцям концтаборів, з'являючись перед жертвами в зразковому вбранні від Гуго Боса. Відповідно, застосовуючи «філософську археологію», Агамбен констатує: нагота християнської культури невід'ємна від теологічної символіки. Саме так сприймався класичний живопис і скульптура, що витлумачували оголеність піднесеними шатами блага, позаяк «до», а ні «після» гріхопадіння; а якщо митець переходив цю межу, то виникали судові позови, як у випадку з талановитим гравером Рафаеля, болонським митцем XVI століття Маркантонієм Раймонді (Marcantonio Raimondi), ув'язненим, вірогідно, за першим судовим рішенням в Європі через поширення гравюр порнографічного характеру. Знаючи цей факт, Едуард Мане свідомо нагадує в «Сніданку на траві» 1863 року композицію гравюри Раймонді з втраченого оригіналу Рафаеля «Суд Париса».

Теологема гріхопадіння як втрата вбрання благодаті символізує втрату духовної аури наготи. Тоді тіло сприймається в контексті біологічної функціональності «з усіма ознаками сексуальності», зокрема, в тих шоу, що виробляють виключно *nude vita*. Позицію Агамбена розглядає в статті 2019 року український дослідник Олександр Тимофеев, пов'язуючи погляд філософа з критикою сучасного культурного виробництва, де «голе життя» постає метафорою нових способів ідентифікації особистості, що мають тривожні наслідки. Нині індивід прикутий до чисто біологічної і асоціальної ідентичності. Нова ідентичність, заснована на відбитках пальців і генетичному коді, є «ідентичністю без особистості», похідною голого життя. Тому теологічний апарат, що в сучасних умовах перетворився на апарат влади, працює в дві сторони: з одного боку, виробляючи «голе життя», щоб безкарно його знищити, а з другого — виробляючи славу, щоб цим «славним одіянням» себе покривати» [4, с. 117]. Яскраве підтвердження тим словам науковця надавала й австралійська виставкова акція 2018 року в Національній галереї, де презентували скульптуру Патриції Пічиніні (Patricia Piccinini) та Рона М'юека (Ron Mueck), маніфестовану як соціальний проект з популяризації сучасного мистецтва, де реципієнт мусив оглядати експозицію гіперреалістичних ню-творів виключно в оголеному вигляді, навіть преслужбовці мусили дотримуватись «анігільованого» дрес-коду, ніби від зворотного доводячи ту істину, що моральність не буває споглядальною, тож, якщо вона не закладена у внутрішніх принципах особистості, то в такому разі моральність стає «фурією зникнення», аморальністю, і *homo sacer* втрачає сакральне, одягаючи прокляті смертні шати *nude vita* [5, с. 171–172]. Відсутність одягу лише підкреслила статус людини «після» гріхопадіння, одіяння благодаті втрачено, нагота свідчить про відкритість можливостей гріха. Щоразу біополітичні одкровення *nude vita* нагадують відому тезу Карла Розенкранца: «За своїм походженням пекло володіє не тільки релігійною, а й естетичною природою. Ми перебуваємо посеред зла і страждання, але також і серед потворного» [6, с. 37]. Тілесне провокативне задоволення як жага відчутти «кулінарний комфорт», за висловом Теодора Адорно, є найпримітивнішим відчуттям щастя, адже лише піднесеність до трансцендентної/теологічної істини позачасового абсолюту дарує людині справжнє задоволення. Тож коли інтерес до сумнівних *nude vita* проектів виявляє величезна кількість людей, то це свідчить про суттєву проблему з усвідомленням духовного сенсу життя. Тож є привід поміркувати про шляхи подолання гістерезису культурної самореалізації та дескінгу, коли, згідно з твердженням української дослідниці арт-епістемних дисонансів посткласичної доби

Марії Шкепу, «інтенсифікація відчуженості усіх вимірів існування в сучасній історії не тільки випереджає розвиток суспільної та індивідуальної свідомості, але й супроводжується їх подальшим категорійним розпадом.

Сучасне мистецтво лише відображає цей розпад, і тому, на відміну від класичного, не випереджає реальність, не «вимальовує» вектори подолання засад завершеної деформації постмодерну. Емпірично віддзеркалюючи означений розпад, некритично ставлячись до нього, сучасне мистецтво перетворюється на його апологію. У цьому контексті стає штучною і художня культура постмодерну, адже, як естетично перевернута форма відображення, вона є культурою виключно у первісному значенні — як форма людської діяльності взагалі» [7, с. 122]. Тому тілесне життя в редукованому культурному виробництві ілюструє «розщеплення здібностей самої людини», яка функціонує здебільшого як «природно-біологічне, що не підноситься до самосвідомості, “виробниче тіло” суспільства» [7, с. 123]. Для контемпорарного митця Туніка *nude vita* є ідеальною формою бенчмаркінгової стратегії посткласичного «художнього досвіду», цілком позбавленого критичного аналізу або принаймні теологічної рефлексії — все це замінено кволими альянсами на промислове минуле фінського міста Куопіо.

Раян Кроуфорд (Ryan Crawford) з Віденського університету Вебстера, суголосно думкам Марії Шкепу, наголошує, що в таких ситуаціях людська «слабкість маскується під силу, і кожен дефіцит перетворюється на прибуток, виконуючи не трансформаційну, а принципово консервативну функцію: коли стражденне тіло спонукають до дії, що забезпечує самозбереження; і розум, завжди невпевнений у собі, заспокоюється тим, що схопив те, що вислизнуло крізь пальці розуміння», відтак розуму не потрібно міркувати, що це є «шахрайство, брехня, яка створює ілюзії розвитку для вічно низькорослих» [8, pp. 148–149]. Тож, міркує філософ, пригадуючи Емілія Чорана та Томаса Бернгарда, усі схожі марні акти псевдо-змін лише забирають енергію, по суті, вибудовуючи гільйотину для самих учасників, «обеззброюючи кожну думку та дію, керовану конкретним бажанням чогось ліпшого» [8, pp. 149, 151] (Безжально жорстокий сценарій для учасників колективних фотографій Туніка!) Тому австрійський драматург Томас Бернгард справді мав рацію на початку 1960-х. Коли модерністську естетичну автономію витискав постмодерний активізм, він зауважив, що Європа втратила казковий ореол, тепер вона продукує мертвий світ і мертву культуру. Бернгард був правий: до садистичної мертвої голови корови з мухами проекту «Gambler» та інших формальдегідних проектів Деймієна Герста і феномена Young British Artists залишалось якихось неповних тридцять років. А соціополітичний поворот мистецтва 2000-х остаточно довів, що сьогодні митець і реципієнт не відчувають естетичного тремтіння, тож їхня свідомість, як і попереджав Т. Адорно, перебуває у полоні уречевленої меркантильності, тому що розсудок, позбавлений внутрішнього піднесеного хвилювання душі, бездумно підкорюється жорсткій дихотомії, відгукуючись хіба що на споживчий ажіотаж, базові інстинкти й те, що тішить власне его [8, pp. 163–164]. Саме тому Джорджо Агамбен, обговорюючи розрив між епістемами «до» й «після» в контексті акції Ванеси Бікрофт, наголошував, що нагота в сучасному мистецтві ідентична біблійному символізму гріхопадіння, де втрата вбрання стає маркером зникнення піднесеної чистоти душі людини як божої благодаті, позаяк коли зникає трансцендентний вимір свідомості, натомість відкриваються очі суто фізичні, що бачать лише тілесність *nude vita* як біологічно-сексуальну функціональність. Така диз'юнкція апріорі активізує ідею гріха, на що була спрямована й нацистська збочена інверсія біблійного сенсу. Данський критик Ларс Естман (Lars Östman) вважав, що «форма СС стає одягом благодаті, надприродної справедливості і безсмертя», відтіняючи принизливу норму концентраційних таборів, де жертви, ніби ілюструючи постулати «Теології одягу» (1934) німецького теолога Ерика Петерсона (Erik Peterson), вимушені були демонструвати наготу прокляттям «одягу смерті», про що нагадує О. Тимофеев [9, с. 43–44]. Отже напівзабутий гештальт естетики абсолютного часу в умовах посткласичної свідомості повертається в сучасне мистецтво на доопрацювання.

Метою статті є довести необхідність переосмислити епістемі художнього досвіду в аспекті постмодерного концепту *nude vita* з акцентом на регенерації постулатів трансцендентальної естетики щодо абсолютного часу, нові можливості для чого надає сучасна теорія ретрокаузальності.

Виклад основного матеріалу. Петер Бюргер (Peter Bürger) у відомій праці «Теорія авангарду» роз'яснював унікальність історичного досвіду революційно налаштованих митців, який не мав бути повторений після Другої світової війни, адже опір буржуазним ідеалам і бунт проти капіталізації мистецтва з боку авангардних митців з часом адаптували академічні інституції і комодифікував міжнародний арт-бізнес. Це дало привід Вілему Флюсеру (Vilém Flusser), розкриваючи підступно-змовницький аспект семантики терміну «дизайн», констатувати: революція використовує мистецтво для звільнення людини від уречевлення з боку об'єктів, але якщо не звертати увагу на ідеологію та моральні принципи, «тоді нацизм, війна в Перській затоці та схожі події увійдуть в історію як початок періоду руйнування і самознищення» [10, pp. 17, 69]. Страхи виявилися пророчими: озброєні ракетами дикуни вторглися в Україну, погрожуючи світу ядерним ударом. А мистецтво і сам митець перетворилися на товар у міжнародному обміні, де неоавангард продовжує сучасне буття, дедалі частіше примушуючи критиків згадувати термін «дескілінг», до якого веде тотальна дизайнізація транснаціонального артизму разом із сумнівною креативністю джентрифікації. Це лише поширює популізм культуріндустріальної логіки, де зміна парадигм з естетичної модерної цінності *medium specific* на постмодерністський художній активізм *site-specific* в момент зламу тисячоліть чимало аналітиків сприйняли як вдалу бенчмаркінгову привабливість соціополітичного повороту артизму в бік пост-об'єктних практик. Перерозподіл уваги *contemporary art* на феноменологію речі, коли феноменологію духу оголошено застарілою, ентропійно впливає на творчу свідомість, де навіть лексично-фігуративна вправність застосовується виключно в редукованому контексті *medium specific*, тобто без сутнісного проникнення в сферу трансцендентної алетей, циркулюючи виключно в царині розсудливого і епатажного. До цього спонукає і поширеність перформативних концептуальних практик, де, за прикладом мисткині дада баронеси Ельзи, мистецьким інструментом мовлення стає власне тіло людини, яке не потребує навіть майстерності бодіарту — достатньо відтворити масову акцію в стилі ню.

Інтенції, що заблукали поміж абстрактним концептом і натуралістичною констатацією тілесності як чергового реді-мейд, потребують аналітичного розгляду в аспекті динамічної рівноваги самоорганізації арт-руху, з активацією не *contemporary* сприйняття лінійності прогресу, а логіки діалектичних змін часових циклів. Сучасна історія мистецтва на епістемічному рівні верифікує теорію ретрокаузальності в контексті виру енергій часу, де минуле і майбутнє пов'язані, ніби квантова заплутаність, з тут-і-тепер. Це суголосно позиції Д. Агамбена, коли він говорить, що проблема культурної спадщини «зовсім не застаріла й стосується нас насправді впритул — так близько, що іноді здається, що ми про неї забуваємо», але сьогодні ми, як колись відомі філософи, які мусили виїхати з нацистської Німеччини, «відчуваємо порожнечу й розрив між минулим і майбутнім, ми теж в культурі, що агонізує, мусимо шукати <...> щось на кшталт частинки добра, що вціліла від розпаду» [11].

Напередодні доби романтизму німецький філософ-гуманіст Йоган Готфрід Гердер, заготовуючи власні враження від мандрівки Європою у «Щоденнику» («*Journal meiner Reise im Jahre 1769*»), де зокрема передбачив творчу долю України як «нової Греції», — теза, яку полюбляють наводити українські науковці), обмірковував власну діалектичну *medium*-теорію. Науковець не погоджувався з тлумаченням лінійності прогресу, уявляючи кожен історичний темпоральний цикл та досвід кожного народу самобутньо-важливими в еволюції цивілізації на засадах знання, гуманності, свободи, справедливості. Всупереч поглядам Готгольда Леси-

нга про відмінність законів в різних видах мистецтва, Гердер у праці «Критичні хащі» (1769) доводив (задовго до появи синестезії та трансдисциплінарності), що поезія та образотворення діють однаково ефективно у часі й у просторі, маючи «почуттєвий характер», бо сила слова впливає на душу так само завдяки уяві й спомену. Тож у пізнішій праці «Скульптура» (1778) він знову обстоював пріоритет джерела істини і краси в «природній мові душі» (підтримуючи цього разу Лесингове захоплення пантеїстичними поглядами Баруха Спінози); позаяк, коли митець гармонійно поєднує образ природи з культурно-мистецькими особливостями традиційного світовідчуття свого народу, такий твір, як згодом прокоментував цей момент Іван Франко, «репродукує в душу» саме життя, адже не тільки краса є метою творчості [12, pp. 40, 79; 13, с. 50–51]. Втім, Гердер не міг знати, що прийдешня доба модернізму із поширенням смаків маскультури, що їх Теодор Адорно і Макс Горкгаймер визнали культуріндустрією фальшивої спадщини Просвітництва, формалізує, реїфікує, сепарує техніку від почуттів та врешті відкине його *medium*-теорію, разом з тезою про міру вічності форм вислову скульптури і живопису в історії та просторо-часі як чистої простоти людської природи [12, р. 60]. Тим не менш, ідеї науковця залишилися актуальними завдяки його баченню історії як діалектичної послідовності циклічних змін, де немає «відсталих» періодів чи культур, бо є самотність естетичного досвіду. Сучасні деколоніальні теорії реактуалізують демократичні ідеї Гердера, який разом з Лесингом колись активно протидіяв змертвілим уречевленим канонам класицизму на користь епістемі естетики романтизму. Передбачення Гердера щодо України неквапно верифікує її теперішній трансформаційний досвід, що намагається виправити хиби культурної політики 1990-х. Тоді Україна поринула у вимір постмодерністського раціоналізму економічно розвинутих західних держав, здобула статус фронтиру. Пострадянський синдром меншовартості спровокував процес «само-колонізації» (теорія болгарського дослідника культури, директора Культурного центру Софійського університету Александра Кьосева описує культивування *contemporary epistem*, що змінило естетику *medium specific* на *site specific art*, а це та сама концептуалізація, проти якої виступав на її світанку Лесинг, коли «поезію силкувалися обернути в картину, яка промовляє словом, не знаючи гаразд, що ж вона може й повинна зображати, а картину — в німі вірші, не подумавши про те, якою мірою вона здатна віддати загальні розуміння, не відбігаючи від свого призначення і не стаючи довільним різновидом письма» [13, с. 57]). На цьому пригоди діалектичної іронії, яку вельми цінував Александр Ключе, не вичерпуються, бо неусвідомлені патерни минулого повертаються. Скажімо, архетип місячної богині (на кшталт «Вілендорфської Венери» віком 24 тисячі років або відомої в анатолійській культурі Чатал-Гьюк «володарки звірів» віком 10 тисяч років) повертається вже геть позбавлений теологічного навантаження. Тепер давня богиня втрачає свій зооморфний трон, залишаючи тільки надмірну фізіологію втілення ідеї «краси». Такою її транскрибує суб'єктивна гаптика у виконанні київського скульптора Василя Корчового, який настирливо привчає українців до сприйняття гіпертрофовано пишної тілесності як символу нової естетики (толерантною до потворного, що, насправді, є виразом культуріндустріальної ідеології, коли інверсія краси піднесена на рівень високого мистецтва). Його гранітна «Впевнена» у львівському Стрийському парку у серпні-вересні 2023 року була представлена як віртуозне досягнення майстра, який насправді оспівує один із семи смертних гріхів, ставлячи його на котурни й епатуючи соціум. Саме в такий спосіб, попереджав український естетик Олексій Босенко, працює технологія масової дезінформації, коли «мільйонам прищеплюється замітник мислення та почуттів», коли «вживляють протези відчуття та емоцій» і «людина починає жити чужим життям, яке їй видають як спосіб споживання»; саме так творчий геній культуротворення, стаючи абсолютно зброєю «знищення людства через перетворення людей в шалений натовп, може знищити розумові здібності людини, викошуючи і не дозволяючи народитися живим людським почуттям» [14, с. 221–

222]. Тому навколо акції пересувних виставок колекції Канівського скульптурного симпозиуму, де два роки тому відбувся прецедент створення «Впевненої» як маніфестації брутальної тілесності public art, тепер розгорівся справжній скандал. Велика кількість користувачів соцімереж підтримала позицію митця, нібито бунтівника, який воює з «советськими пережитками». А коли на тлі російсько-української війни українці потужно прагнуть остаточно викоренити патерни мислення доби радянщини, то соціум енергійно вітає усе, що протистоїть естетиці соцреалізму, не помічаючи, як разом з брудом виплескує трансцендентальну вимогу сутнісної краси. Пересічний глядач справді був обурений нетиповою парковою скульптурою, бо імпліцитно душа людини опирається потворному, що позбавляє її шансу вийти в екстатичний духовний вимір (аргументи Плотина, який вважав, що кожна душа є тим, що споглядає, досі мають силу). Зрештою, дискусія навколо скульптури в публічному просторі міста стала лакмусом естетичної деградації культурних еліт, позаяк втрачено критерії справжньої краси, яку колись відкинули постмодерністи, а тепер її не ризикують повертати через синдром самоколонізації, про що нагадував Александр Кьосев. Досліджуючи візуальну культуру східноєвропейських країн в контексті історії тоталітаризму та перехідного періоду, він зауважує, що «концепція самоколонізації може бути використана для культур, які піддалися культурній владі Європи та Заходу, не зазнавши вторгнення та фактичного перетворення на колонії» [15].

Штучної самоколонізації не оминули і нацисти, коли грецьку класику використали для збоченої пропаганди расової домінантності. Тож арт-лексика на кшталт «Дискобола» Мирона, якого Гітлер визнав ідеалом арійців, відкривала 1938 року виставку в мюнхенській Гліптотеці і була зосереджена на фізіологічних параметрах, де фейковий міф заміщував алетею. Варто пригадати, що після Другої світової війни реалізується найгірший сценарій, проти якого спрямовував просвітницьку критику Готгольд Лесинг; сценарій, неочікуваний і для сміливої синестезії Гердера: романтичний формалізм абстрактного експресіонізму змінюється раціональним мінімалізмом, концептуалізмом land art, Fluxus, «institutional critique»... Сол Левіт (Sol LeWitt), Лоуренс Вайнер (Lawrence Weiner), Джозеф Кошут (Joseph Kosuth) та інші митці заявили, що немає потреби щось створювати, коли цілком достатньо ідеї, тож арт-продуктом є власне намір, і митець не конче має матеріалізувати його (Л. Вайнер, маніфест «Декларація про наміри», 1968). Ба більше, на зламі тисячоліть еліти транснаціонального капіталу заявили про настання ери пост-етнічного глобалізованого мистецтва, де національна специфіка арт-вислову втратить сенс, бо уніфікованою епістемою офіційно керує арт-бізнес, визначаючи прибутковий мейнстрим в планетарному масштабі. Тож «креативна» бенчмаркінгова стратегія здебільшого здійснювалась за рахунок дескілінгу творчої свідомості і знеособленого омасовлення лексики. Відповідно, критики, вважаючи естетичну автономію мистецтва за анахронізм, поринули у справжні «критичні хащі», концентруючись на соціополітичному впливі пост-об'єктних проектів перформативного активізму і на цій основі кваліфікуючи їх особливу художню вартість — про відмінності естетичної та художньої цінності писали, зокрема, Від Саймоніті (Vid Simoniti) з Ліверпульського університету [16] і Том Пейлін (Tom Palin) з Королівського коледжу мистецтв у Лондоні [17]. Марія Шкепу, пояснюючи само-анігіляцію постмодерного посткласичного культуротворення через «регресію у регресії», зауважує: «сучасне мистецтво і є кризою мистецтва, яке потребує гіпертрофованого напруження уяви для того, аби виявитися спроможним створити щось нове, коли усі симулякри нового вичерпані. Відсутність новизни змістів підмінюється симулякрами новизни засобів, які також обмежені давнішим вичерпанням. Цей феномен неперспективної ретроспекції сучасного мистецтва, коли воно ніби поїдає самого себе, пов'язаний з розколотістю постмодерну, який вичерпав навіть свою штучність, але за умовчанням продовжує існувати у вигляді костюму голого короля з безкінечними описами чи то “костюму” (ідеї-примари, хворобли-

вої підсвідомості, фантазмагорії наративів “художніх практик”) чи то королівської “голості”, доведеної до безлічі потворних варіацій проблемною фантазією О. Ройтбурда» [7, с. 123].

Проте «діалектична іронія» робить наступний історичний поворот, і тепер чергова — російсько-українська — війна (яку чимало аналітиків, як Д. Агамбен, називають початком, або гібридом, Третьої світової) не лише пришвидшила зміну статусу України як фронтиру, а й розкрила її сутнісний потенціал як культуротворчого центру з розбудови новітньої європейської епістеми, де творчі інтенції приваблює емпатія рефлексії *medium specific*. Завдяки цьому в мистецьку практику повільно повертаються ідеали трансцендентальної естетики, де «бути автономним означає бути незалежним від поза-естетичних проблем, тобто сенс твору мистецтва випливає виключно з внутрішнього відношення між його частинами. <...> Успішний твір мистецтва декларує особливий тип задоволення, який не має жодного покликання, окрім самого себе» [18, р. 53]. Інакше кажучи, тяжкий досвід війни стимулював в Україні критичне переосмислення і адаптацію раніше обговорюваних в західному дискурсі ретрокаузальних процесів переходу активістських *site-specific* практик та сублімативно-формальних *medium-specific*, що їх обстоював Клемент Грінберг (Clement Greenberg) в творчості Джексона Полока (як чистої абстракції «*the medium of the specific art*», де уречевлення арт-вислову, за виразом митця, — «є сама дика енергія прерій»), у щось зовсім інше, що реaktуалізує призабутий надчуттєвий ідеалізм духу традиційної арт-епістеми «кордоцентризму» в сучасні практики, тим виправляючи хиби минулого циклу, аби здолати пастку гістерезису в теперішньому, адже змінюючи майбутнє системи тим змінюємо її стан в минулому («ефект метелика» у зворотному векторі).

Як доводить професор фізики Університету штату Каліфорнія в Сан-Хосе, дослідник квантово-механічного ефекту ретрокаузальності, Кенет Вортон (Kenneth Wharton), в різних галузях нині «люди стають дедалі більш “ретро-допитливими”», свідомо прагнучи вплинути на минуле, змінюючи майбутнє; разом з тим «наші інстинкти [сприйняття] часу та причинно-наслідкового зв'язку є найглибшими, найсильнішими інстинктами, від яких фізики та філософи — і пересічні люди — не хочуть відмовлятися». Тим не менш, Всесвіт дозволяє відбуватися зворотній симетрії, хоча її заперечує, скажімо, стріла часу сера Артура Едингтона (Arthur Eddington) [19]. Про це говорить і професор австралійського Університету Гріфіта Джоан Вакаро (Joan Vaccaro), яка пропонує «нову теорію стосовно людського досвіду існування в теперішньому моменті як здатності розмірковувати про минуле та споглядати майбутнє, яке ще має статися», притому «нешодавно представлена квантова теорія часу припускає, що динаміка може бути феноменологічним наслідком фундаментального порушення симетрії обернення часу» [20]. Чи не тому українські культурні діячі й митці під тиском обставин повномасштабного вторгнення окупантів сповна відчували у трагічні для України часи ефект ретрокаузальності, коли підсвідомо чи свідомо уявляли культурно-мистецький габітус нації як специфічну «квантову заплутаність», звертаючись до підтримки роду і повертаючись до традиційно-емпатійного арт-вислову, позаяк цілком стає вірогідною можливість «обставинам у майбутньому співвідноситися з минулими станами», навіть так, що майбутнє може впливати на минуле, як переконана Емілі Едлем (Emily Adlam) з Інституту філософії Ротмана Західного університету (Канада) [19]. Отже, ідеї Гердера, що в резонансі з доктриною серця Григорія Сковороди чи Памфіла Юркевича радше за все є нашою актуальною майбутньою парадигмою образотворення, що скине мару ілюзій та виправить хиби, позаяк «наслідок може передувати своїй причині, змінюючи напрямок часу», відповідно, свідомість сучасної нації можна сприймати як позачасову «мережу просторової пам'яті», що «передбачає трансстемпоральний зв'язок, який є центральним у ретрокаузальній структурі, де майбутні стани безпосередньо впливають на минулі. Крім того, мережа просторової пам'яті в поєднанні з ретрокаузальною структурою чудово пояснює парадокс стріли часу. У підсумку, час

більше не можна вважати односпрямованим, принаймні в глобальній перспективі. Хоча локально може здатися, що час йде лінійним шляхом, коли ми маємо справу із закритою фізичною системою з певними граничними умовами» [21].

Художній досвід Василя Корчового свідчить про те, що митець відчув зміну енергій в бік медіумності вислову, але свідомо ще не дозрів до кордоцентризму як вищого трансстемпорального естетичного акту. Між тим, лише в трансцендентному час є зворотнім і лише там на нас чекає алетей, а зовсім не в уречевленій гаптиці як закритій фізичній системі. Цю істину усвідомили під час війни, скажімо, такі відомі українські митці, як Олександр Животков — проєкт «Вівтар», Андрій Блудов — проєкт «Голоси» [22].

Не варто дивуватися тому, що тепер західні аналітики переосмислюють теорію медіа в метамодерністському контексті метаксії як осциляції почуттів та сенсів, маючи на меті вирішення ціннісного конфлікту між модерністською культурною парадигмою *medium specific*, яку обґрунтував в есеї «До нового Лаокоона» Клемент Грінберг, згадуючи позицію Лесінґа, та постмодерністською парадигмою *site specific*, коли радикальне пост-медіумне мистецтво вийшло у глобалізований перформативний вимір, нехтуючи засобами арт-виразу і внутрішньо вартісними сенсами автономного мистецтва. Тому «відрив концепції автономії від її вузького ототожнення з модернізмом дозволяє нам визнати, що її неможливо просто усунути без втрат» [23, р. 84].

2013 року відомий британський мистецтвознавець і естетик Джейсон Гейґер (Jason Gaiger), який брав участь у перевиданні згадуваних праць Йогана Готфріда Гердера у видавництві Чиказького університету, оприлюднив статтю в збірці «Естетична і художня автономія» («Aesthetic and Artistic Autonomy»), де розглянув питання пошуку компромісного виходу з ситуації сучасного конфлікту цінностей, що від 1960-х років поглиблює дихотомію між естетичною автономією *medium specific* та художньо-плюральною цінністю *site specific art* [23]. Обмірковуючи концепцію Артура Данто (Arthur Danto) про абсолютно вільне від будь-яких обмежень постмодерністське мистецтво та нівеляцію позиції Клемента Грінберга про модерну свободу автономного арт-вислову, зокрема американських абстракціоністів, Джейсон Гейґер наголошує, апелюючи до концепції двох свобод Ісаї Берліна (тобто вільної від внутрішніх та зовнішніх обмежень людини): «Обидві позиції надають центрального значення поняттю свободи, але воно визначається по-різному», тому естетичну «концепцію автономії можна застосувати до мистецтва двома різними, але пов'язаними способами»: соціальна автономія свідчить про «звільнення мистецтва від його історичної залежності від церкви, держави і аристократії», а також про його становлення як «окремої сфери людської діяльності з власними цінностями та інституціями», коли «цінність мистецтва повністю незалежна від поза-естетичних проблем», але «переорієнтацію недавньої мистецької практики на *site-specific art* найкраще розуміти як поступову відмову від принципу естетичної автономії. <...> Для практиків і захисників *site-specific art* відмова від сучасної концепції мистецького твору як автономного, самостійного, внутрішньо значущого об'єкта є беззаперечним здобутком, звільненням від помилкових припущень модернізму. Однак зовсім не зрозуміло, чи є найкращим засобом для підтримки критичної функції мистецтва перехід до *site-specific*» [23, pp. 46, 77, 78, 79]. Втім, Гейґер надто переоцінює «свободу» і «незалежний розвиток» арт-ринку, хоча і натякає на хиби *contemporary* опозиції модерністській концепції естетичної автономії, коли «важко не здригнутися перед такими термінами, як “deskilling” та “деестетизація”, які, здається, дотичні радше до санітарної лексики бюрократичного контролю, аніж емансипаційних цілей авангарду» [18, р. 57]. Науковець має рацію, коли висуває контраргумент прихильникам *site specific art*, серед них Мівон Квон (Miwon Kwon), оскільки і раніше кожний твір скульптури чи, скажімо, мозаїки виконувався для конкретного місця, а не для абстрактного «білого кубу» галереї — так називав всі подібні заклади американський

митець Браян О'Догерті (Brian O'Doherty) в есеї «Всередині білого куба», де зафіксував феномен гіпнотичного впливу на глядача саме білого приміщення, а не творів в експозиції. Тому Роберт Смітсон (Robert Smithson) визначав апорію site–non-site як справжній чистий сенс матеріальних елементів в їх природному середовищі, всупереч формальній медіумності абстрактних творів, що обстоював Гринберг. Справді, пленерна скульптура 1980–1990-х років в Україні теж враховувала особливості місцевості та її ауру, в контексті якої твір повноцінно розкривався, тим паче якщо архітектори робили нюансовану прив'язку до місця експонування скульптур. Тоді починались і концептуальні експерименти. У 1991 році з Очаківського симпозиуму скульптури малих форм львів'янин Сергій Якунін привіз каміння граніту і пісок у теперішній музей «Київська картинна галерея», виставляючи на паркетній підлозі, подібно non-site Смітсона, об'єкти «Вектор I та II» та підтверджуючи автономну важливість елементів твору в природному сайті за межами музею, які тепер як medium specific акцентують увагу на геологічному часі й ентропії. Проте у випадку з монументальними скульптурами medium specific art завжди мав всередині себе елемент site specific, тому протиставляти їх, як це робить Мівон Квон, некоректно. Гейгер має рацію, говорячи, що і у випадку модерних практик «визнання того, що твір мистецтва створений для певного середовища, не підриває його естетичної автономії, бо його все одно можна оцінити заради нього самого», а отже, кордон, що візуальні пост-medium активісти будують між medium specific й site specific art, є доволі сумнівним, навіть штучним [18, р. 55]. Ба більше, «є щось переконливе в думці, що свобода митця упорядковувати матеріали, з яких зроблено твір, протистоїть відсутності свободи в нашому повсякденному житті. Якщо мистецька діяльність стає невіддільною від інших форм культурної та політичної діяльності, вона ризикує втратити свою привілейовану роль засобу критичної рефлексії. Відмова від естетичної автономії несе в собі небезпеку того, що мистецтво буде асимільоване в глобалізовану інституцію, а його критична функція виставлятиметься напоказ лише як ще один елемент видовищності». Саме тому «Адорнове тлумачення “подвійного характеру” мистецтва, яке визначає себе через свою участь у соціальному світі і водночас через дистанціювання від нього, зберігає свою актуальність, навіть якщо концепція автономії була поставлена під сумнів» [18, pp. 57, 58].

От і український філософ Олексій Босенко стосовно небезпеки «свободи» постмодерністського мистецтва з втраченою критичною рефлексією, що вбиває почуття і фарби тотальним уречевленням, наголошував: contemporary креативний порив «поглинає себе, самовдосконалюючись, але *принижуючи* людську особистість на недосяжну *висоту*. У гордині людина усвідомлює свою творчу здатність лише потенційно, але сприяє тільки розвитку тотальної влади мертвого світу механізмів (з яким впоратися не може, при цьому до механічної форми руху належать і комп'ютери, як репродукція, репліка формального способу мислення) та набуває титанічної міці у межах відведеного йому вільного часу, прагнучи до себе-іншого. Здійснюється заперечення натурального вільного часу як безпосереднього наслідку переходу до універсальної, гнучкої та хижкої форми суспільного багатства» [14, с. 287].

Як доводить Генрієта Сербан (Henrieta Serban), аналітикиня Інституту філософії і психології Константина Редулеску-Мотру Румунської академії, покликаючись на думку Лучіана Благи (Lucian Blaga) у книжці «Трансцендентальна цензура» («Transcendental Censorship», 1934), де існування людини розглядається як метафізичний виклик «тотальності екзистенції», що потребує трансцендентальних глибин відчуття: наше бачення (vision) формує і «задає “горизонт”, специфіку нашого світогляду, що є динамічним, позаяк ми визначаємо існування “поки що недосягнутих точок зору для нашого ока”. Наша історія, історія людства поставлена на карту в цих прагненнях до нових “точок зору”, “візій”, “обріїв”. Як далеко ми бачимо і наскільки чітко? Відповідь, зрештою, залежить від нашого ставлення до “метафізичного сну, де ширяє наше ество”, що є показовою метафорою індивідуального ставлення до

особистої історії та (до великої історії) становлення» [24, р. 3]. На жаль, посткласичне бачення страждає на афазію, короткозорість та поверховість. Тому не вщухають суперечки навколо різних візій, дотичних не лише до пост-етнічної гаптики *nude vita*, щодо формування націй та їхніх культурних особливостей. Чутливим є питання про формування так званого коду української нації, її ДНК, що не цілком відповідає дефініції «уявленої спільноти», яку обстоює відомий британський дослідник Бенедикт Андерсон, з яким полемізує Володимир В'ятрович. Торкаючись цього нюансу, В. В'ятрович зазначає: «Уявлення про себе як частину ширшої спільноти важливе для формування нації. Але воно не фундамент для цього процесу, а лише один із його інструментів. Нація — це радше рослина, яка проростає із зерна, ніж будівля, яку споруджують по архітектурному плану. Зерно вже має закладену в собі на рівні ДНК програму, змінити яку складно, а то й неможливо, а головне — навряд чи варто це робити, бо можна нашкодити. Особливості ж майбутньої будівлі обмежуються лише фантазією архітектора та вмінням будівельників. Тому нації не будують, а вирощують. Будують держави — для вирощування націй»; «Група спершу не усвідомлює притаманних лише їй особливостей, доки не зіткнеться з іншою, наділеною іншими особливостями. Результатом зіткнення є вирізнення чужого, іншого, не свого», з часом «групу консолідує вже не лише розуміння того, чим вона не є, а й усвідомлення, чим вона є, якими особливостями наділена. Згодом ці особливості (мова, традиції, культура, спосіб співіснування з природою та іншими групами, погляди на минуле, віра у майбутнє) стають предметом гордоців. <...> Зрештою, для збереження національних особливостей групи, яка є їх носіями (нації), вибудовують державу. Розуміння потреби створювати та розбудовувати державу є ознакою зрілості нації. І навіть якщо історія її створення не була успішною, держава припиняла існування (як це було в українців), пам'ять про неї стає важливим елементом національної свідомості, який штовхає до повторення спроб. І так триває або до моменту їх успішної реалізації, або до цілковитого краху і зникнення нації як окремої особливої спільноти» [25]. В сенсі виробництва арт-продукту це важливо розуміти, бо від художньої візії залежить сучасний й подальший розвиток національного образотворення, яке складає частку цивілізаційного досвіду, як «крапля в океані», зберігаючи власну специфіку, не уніфікуючись глобалізаційними процесами культурної індустрії. В цьому аспекті стає зрозумілою оптимістична позиція професора Лідського університету Дейвіда Гезмондхалга (David Hesmondhalgh), який на самому піку невиправданих очікувань від глобалізації культурної індустрії початку 2000-х висловив обґрунтований сумнів, і мав рацію, тому 2018 року в передмові до 4-го видання «Культурних індустрій» (2002) наголосив, що «від тих часів, сповнених надій, моменти очікувань перетворилися на хаос і розчарування», та й креативні технології довели, що «можуть бути не такими корисними, як стверджували їхні вболівальники»; разом з тим: «Світ завжди дає нам багато причин думати, що все погано. Глупство, невігластво, корупція, жорстокість і егоїзм часто процвітають. Культурні індустрії відображають цей факт, і через свою особливу силу вони іноді здібні погіршити ситуацію. Але світ також демонструє численні докази інтелекту, знань, чесності, доброти та альтруїзму. Якщо ми відмовляємось від надії, то, на мій погляд, ми також ставимо під загрозу можливість зробити світ кращим» [26, р. xxiv]. Тому, критикуючи глобалізм і культурний імперіалізм, де ринок протистоїть культурно-мистецькій автономії, науковець знаходить справді креативні можливості майбутнього процвітання культур, хоча і висловлює скепсис відносно «влади медіа», коли «творці символів» і сенсів втратили гарантовану увагу аудиторій, так само як безмежне зростання кількості текстів від зламу 1980–1990-х не свідчить про їх змістовну глибину, аналітизм та широту огляду проблем, але і не говорить про критичну надмірність контролю з боку влади і капіталізації. Гезмондхалг так само, як на початку 2000-х років, наголошує, що сучасний технологічний редукціонізм залишається небезпечним (навіть *nude vita* тепер є банальною фізіологією), тому необхідно

мати сміливість проводити якісний історичний аналіз, аби убезпечити себе від негативних наслідків, й вказувати на неякісні тексти, артефакти, пастиш поп-культури, визнаючи сьогоденну культуру складною, амбівалентною й суперечливою. Лише так сучасна культурна ситуація буде мати оптимістичну довготривалу перспективу, а історична аналітична пам'ять зможе утримувати людство від падіння в глибше дикунство, що і раніше траплялось в період змін цивілізацій і глобальних катастроф. Сьогодні ми є свідками ситуації, яку Альберт Айнштейн назвав «моторошними діями на відстані», коли минуле повертається неопрацьованим гештальтом у теперішні часи. При тому суб'єктивне сприйняття часу, за Джоан Вакаро, має об'єктивний ґрунт, що корелює з «пам'яттю про минуле із усвідомленням плину часу» [20, р. 10]. Проте для аналітиків культурної еволюції важить інше: з якою позицією з минулого симетрично обернене сучасне «Т-порушення» (T violation) — з катастрофічним занепадом і колапсом чи з можливістю яскравого духовного розквіту цивілізацій.

У серпні–вересні 2023 року в Амстердамі тривала виставка «Щоденники війни: непочуті голоси українських дітей», яку сприймали в світлі жахливої історії Голокосту та, зокрема, щоденника Анни Франк часів нацистської окупації Нідерландів. Тепер це 14 історій про те, як війна в ХХІ столітті понівечила дитячі життя. Їх розповіли і занотували в зошитах діти з різних куточків України. Серед тих історій — щоденник десятирічного Єгора Кравцова з Маріуполя. Він, маючи тяжке поранення, занотовував свої відчуття від побаченого, зокрема, те, як помирали його рідні та «улюблене місто». Або дванадцятирічної Аріни Первуніної з Миколаєва, яка розпочала свою історію зі слів: «Я не хочу жити, навіщо таке життя без тата» — її батька росіяни застрелили в неї на очах під час спроби евакуації... Невимовно тяжкі свідчення скаліченого життя дітей, які подорослішали в одну мить, раптом потрапивши в епіцентр жнив горя й смерті. Вони мусили осмислювати геноцид і апокаліптичні катастрофи, що спричинили варвари з країни-терористки проти українців. Дитячі свідчення перевертають свідомість, примушуючи скинути з очей шори та інфантильну жагу коливатись на хвилях «посткласичного відчуження» й водночас припинити безглузду руйнацію сутнісного світу, зупинити байдужу та безумну «відірваність від фундаментальної методології філософії та уникання рефлексій засад культурного розвитку людини у контексті розв'язання протиріч суспільного розвитку» [7, с. 121], а отже стати свідомо відповідальним за себе, за дітей, за цивілізаційну культуру, за мир і справедливість на планеті. Невипадково метаморфози творчого бачення торкнулись, наприклад, Марії Куліковської, яка після скандального шведського проекту «Рута-Руна» змінює арт-лексику *nude vita*, розповідаючи про тяжкі випробовування, коли вона, тільки народивши дитину, мусила тікати від обстрілів в Європу, де врешті їй вдалось презентувати медитативні прозорі скульптури — зіпки свого торсу з балістичного мила, начинені або гільзами окупантів, або квітами рідної Донеччини, врешті презентувавши проект «Мое тіло — поле битви» на початку 2023 року в Гонконзі.

Показовою в цьому сенсі стала влучно-стисла критична констатація посткласичної регресії творчої оптики відомої американської професорки Каміли Палья (Camille Paglia): «Кінцевим результатом чотирьох десятиліть постмодернізму, що пронизує світ мистецтва, є те, що зараз в образотворчому мистецтві виконується дуже мало цікавої чи важливої роботи. Іронія була сміливою та креативною позицією, коли це робив Дюшан, але тепер це абсолютно банальна, виснажена та нудна стратегія. Молодих художників навчили бути “крутими” та “сучасними”, а отже, болісно самосвідомими. Їх не захочують до ентузіазму, емоційності та далекоглядності. Вони були відрізані від художньої традиції скаліченим скептицизмом щодо історії, якого їх навчив невіглас — солісистський постмодернізм. Коротше кажучи, світ мистецтва ніколи не відродиться, доки не зникне постмодернізм. Постмодернізм — це чума для розуму і серця» [27].

Висновки. *Nude vita* як культуріндустріальний ідеологічний патерн сучасних візуальних практик отримує діаметрально протилежні оцінки від фахівців постмодерної діатриби. Апологети *contemporary art*, знаходячись під впливом бізнес-інтересів транснаціонального капіталу, волюють не помічати того, що посткласичні практики глобалізаційного культуротворення перетворились на маніфестацію небезпечної тотальної кризи цивілізаційного досвіду, що загрожує людству ентропією критично-аналітичної свідомості та інверсією естетики прекрасного в гістерезисний стан потворного, що вже тепер спричиняє дескінгову редуцію творчого вислову митців, позаяк їх проекти позбавлені трансцендентного виміру алетії. Проте на теперішній час в гуманітаристиці посилюється позиція науковців різних фахових профілів, які обстоюють критично-інвективну точку зору на регресивні прояви постмодернізму. Впевненість у правоті критично налаштованих аналітиків надає спорідненість висновків в дослідженнях, зокрема, в галузі культурології, мистецтвознавства, філософії, особливо трансцендентальної естетики, а також в царині квантово-механічної теоретичної фізики, де наймовірно актуальними опинилися розвідки з проблем ретрокаузальності. Внаслідок застосування компаративно-епістемологічного підходу виникає впевненість у вичерпаності парадигми постмодернізму та необхідності її заміни модернізованим і більш перспективним наративом кордоцентризму, що прийдешня генерація науковців мусить осмислити в аспекті естетики абсолютного часу.

Література

1. Nykänen H. Lähes tuhat ihmistä riisui vaatteensa kuuluisan valokuvataiteilijan edessä Kuopiossa // Yle. 2023, July 15. URL: <https://yle.fi/a/74-20041138> (access date: 04.09.2023).
2. Gammel I. *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity — A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press, 2002.
3. Agamben G. *Das verlorene paradiesische Kleid. Theologie der Nacktheit: Vanessa Beecrofts Berliner Performance / Übersetzt von Andreas Hiepko* // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2005. Nr. 84: April 12. S. 37.
4. Тимофеев О. Теологічний диспозитив і нагота: Спроба прочитання Джорджо Агамбена // *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2019. Вип. 24. С. 111–119. DOI: 10.30970/2307-1664.2019.24.15
5. Протас М. *Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020.
6. Шкепу М. *Эстетика безобразного Карла Розенкранца*. Киев: Феникс, 2010.
7. Шкепу М. *Методологічна аморфність посткультурології та антиномії художньої культури* // *Мистецтвознавство України*. 2020. Вип. 22. С. 121–130. DOI: 10.31500/2309-8155.20.2020.220931
8. Crawford R. *Adorno as Alibi // Delimiting Experience: Aesthetics and Politics / Eds. R. Crawford, E. M. Vogt*. Vienna: Turia+Kant, 2013. P. 147–165.
9. Тимофеев О. В. *Спроба прочитання Джорджо Агамбена: естетика, політика, теологія: монографія*. Ралі, шт. Північна Кароліна: Lulu Press, Inc., 2020.
10. Flusser V. *The Shape of Things. A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books, 2012.
11. Агамбен Дж. *Спадщина нашого часу / Переклад О. Тимофеева* // *Политком*. Дата оновлення 02.08.2023. URL: <https://politcom.org.ua/spadshhyna-nashogo-chasu> (дата звернення: 04.09.2023).
12. Herder J. G. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. University of Chicago Press, 2002.
13. Лессінг Г.-Е. *Лаокоон*. Київ: Мистецтво, 1968.

14. Босенко А. В. Последнее время. II. Свободное время как свершение всех времен. Киев: Феникс, 2021.
15. Pozharliev L. “The self-colonizing metaphor” — Prof. Alexander Kiossev discusses his concept with researchers in Leipzig // Leibniz-Institut für Länderkunde. 15.12.2021. URL: <https://blog.leibniz-ifl.de/2021/12/> (access date: 04.09.2023).
16. Simoniti V. Art as Political Discourse // The British Journal of Aesthetics. 2021. Vol. 61 (4). P. 559–574. DOI: 10.1093/aesthj/ayab018 (access date: 04.09.2023).
17. Palin T. The Condition of Painting: Reconsidering Medium Specificity: PhD thesis. Royal College of Art, 2018. URL: <https://researchonline.rca.ac.uk/3443/> (access date: 04.09.2023).
18. Gaiger J. Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy // British Journal of Aesthetics. 2009. Vol. 49. P. 43–58. DOI: 10.1093/aesthj/ayn058 (access date: 04.09.2023).
19. Ferreira B. A Growing Number of Scientists Are Convinced the Future Influences the Past // Vice. 16.03.2023. URL: <https://www.vice.com/en/article/dy37xq/black-holes-might-really-be-giant-structures-made-of-spacetime-physicists-propose> (access date: 04.09.2023).
20. Vaccaro J. The Quantum Theory of Time, the Block Universe, and Human Experience // Philosophical Transactions A. A 376, 20170316 (2018). DOI: 10.1098/rsta.2017.0316 (access date: 04.09.2023).
21. Pushp A. Retrocausality and Quantum Mechanics // Resonance Science Foundation. 18.07.2023. URL: <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics> (access date: 04.09.2023).
22. Protas M., Bulavina N. Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity // American Journal of Art and Design. 2023. Vol. 8, Issue 3. P. 87–98. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12
23. Gaiger J. Value Conflict and the Autonomy of Art // Aesthetic and Artistic Autonomy / Ed. O. Hulatt. London: Bloomsbury, 2013. P. 65–88.
24. Serban H. About “Vision” and “Horizon” in Philosophy // Academia Letters. 2021. Article 2868. DOI: 10.20935/AL2868
25. В’ятрович В. Про націогенез і будівництво держави // Збруч. Дата оновлення: 08.07.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/115843> (дата звернення: 04.09.2023).
26. Hesmondhalgh D. The Cultural Industries. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington, Melbourne: SAGE Publications, 2019.
27. Castro E. X. De. Camille Paglia: “Postmodernism is a plague on the mind and heart” // Fausto Mag. 12.12.2015. URL: <https://faustomag.com/camille-paglia-postmodernism-is-a-plague-upon-the-mind-and-the-heart/> (access date: 04.09.2023).

References

- Nykänen, H. (2023, July 15). Lähes tuhat ihmistä riisui vaatteensa kuuluisan valokuvataiteilijan edessä Kuopiossa. *Yle*. Retrieved from <https://yle.fi/a/74-20041138> [in Finnish].
- Gammel, I. (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity — A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press.
- Agamben, G. (2005, April 12). Das verlorene paradisische Kleid. Theologie der Nacktheit: Vanessa Beecrofts Berliner Performance (Übersetzt von Andreas Hiepko). *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 84, 37 [in German].
- Tymofieiev, O. (2019). Teolohichni dyspozytyv i nahota: Sproba prochyttannia Dzhordzho Agambena [Theological Dispositive and Nudity: The Attempt to Read Giorgio Agamben]. *Visnyk of the Lviv University. Series Philos.-Political Studies*, 24, 111–119. DOI: 10.30970/2307-1664.2019.24.15 [in Ukrainian].

Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy* [Art of Postculture: Trends, Risks, Prospects]. Kyiv: MARI NAAU [in Ukrainian].

Shkepu, M. (2010). *Jestetika bezobraznogo Karla Rozenkranca* [Aesthetic of Ugliness of Karl Rosenkranz]. Kyiv: Phoenix [in Russian].

Shkepu, M. (2020). Metodolohichna amorfnist postkulturolohii ta antynomii khudozhnoi kultury [Methodological Amorphousness of Postcultural Studies and the Antinomy of Artistic Culture]. *Art Research of Ukraine*, 22, 121–130. DOI: 10.31500/2309-8155.20.2020.220931 [in Ukrainian].

Crawford, R. (2013). Adorno as Alibi. In *Delimiting Experience: Aesthetics and Politics* (pp. 147–165). Eds. R. Crawford and E. M. Vogt. Vienna: Turia+Kant.

Tymofieiev, A. (2020). *Sproba prochyttannia Dzhordzho Ahambena: estetyka, polityka, teolohiia: monohrafiia* [An Attempted Reading of Giorgio Agamben: Aesthetics, Politics, Theology: A Monograph]. Raleigh, North Carolina: Lulu Press, Inc. [In Ukrainian].

Flusser, V. (2012). *The Shape of Things. A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books.

Agamben, G. (2023, August 2). Spadshchyna nashoho chasu [The Heritage of Our Time] (Trans. O. Tymofieiev). *Politcom*. Retrieved from <https://politcom.org.ua/spadshchyna-nashogo-chasu> [in Ukrainian].

Herder, J. G. (2002). *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. University of Chicago Press.

Lessing, G.-E. (1968). *Laocoon*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Bosenko, A. V. (2021). *Poslednee vremja. II. Svobodnoe vremja kak svershenie vseh vremen* [Last Time. II. Free Time Is the Accomplishment of All Times]. Kyiv: Phoenix [in Russian].

Pozharliev, L. (2021, December 15). “The self-colonizing metaphor” — Prof. Alexander Kiossev discusses his concept with researchers in Leipzig. *Leibniz-Institut für Länderkunde*. Retrieved from <https://blog.leibniz-ifl.de/2021/12/>

Simoniti, V. (2021). Art as Political Discourse. *The British Journal of Aesthetics*, 61 (4), 559–574. DOI: 10.1093/aesthj/ayab018

Palin, T. (2018). *The Condition of Painting: Reconsidering Medium Specificity*. PhD thesis. Royal College of Art. Retrieved from <https://researchonline.rca.ac.uk/3443/>

Gaiger, J. (2009). Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy. *British Journal of Aesthetics*, 49, 43–58. DOI: 10.1093/aesthj/ayn058

Ferreira, B. (2023, March 16). A Growing Number of Scientists Are Convinced the Future Influences the Past. *Vice*. Retrieved from <https://www.vice.com/en/article/dy37xq/black-holes-might-really-be-giant-structures-made-of-spacetime-physicists-propose>

Vaccaro, J. (2018). The Quantum Theory of Time, the Block Universe, and Human Experience. *Philosophical Transactions A*. A 376, 20170316. DOI: 10.1098/rsta.2017.0316

Pushp, A. (2023, July 18). Retrocausality and Quantum Mechanics. *Resonance Science Foundation*. Retrieved from <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics>

Protas, M., Bulavina, N. (2023). Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity. *American Journal of Art and Design*, 8(3), 87–98. ID 1061181. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12

Gaiger, J. (2013). Value Conflict and the Autonomy of Art. In *Aesthetic and Artistic Autonomy* (pp. 65–88). Ed. O. Hulatt. London: Bloomsbury.

Serban, H. (2021). About “Vision” and “Horizon” in Philosophy. *Academia Letters*. Article 2868. DOI: 10.20935/AL2868

Vyatrovych, V. (2023, July 8). Pro natsiohenez i budivnytstvo derzhavy [On Nationogenesis and State Building]. *Zbruč*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/115843>

Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington, Melbourne: SAGE Publications.

Castro, E. X. de. (2015, December 12). Camille Paglia: "Postmodernism is a plague on the mind and heart." *Fausto Mag*. Retrieved from <https://faustomag.com/camille-paglia-postmodernism-is-a-plague-upon-the-mind-and-the-heart/>

PROTAS M.

"NUDE VITA" OF THE POST-CLASSICAL REGRESSION OF THE CULTURE INDUSTRY AND RETROCAUSAL REVERSIBILITY

Abstract. The article examines the phenomenon of Western visual practices known as "nude vita." Using the example of landmark nu-projects, the author analyzes socio-philosophical criticism of cultural-industrial post-classical regression by independent Ukrainian and international scholars who study the entropy of contemporary artistic experience. The researchers discussed emphasize the need for an immediate revision of the self-destructive art episteme of postmodernism and the return to social and individual creative consciousness of the essential reflection as a stratagem of transcendental aesthetics. As an additional argument in favor of the validity of such academic criticism, the article draws on the ideas of the modern quantum-mechanical theory of retrocausality, which highlights the importance of the historical-temporal integrity of cultural memory, since the causal effect of temporal reversibility on a subtle spiritual and intellectual level can change the past states of systems through the transformation of future events, which plays an important role in the cultural and artistic context of the here-and-now nation-building.

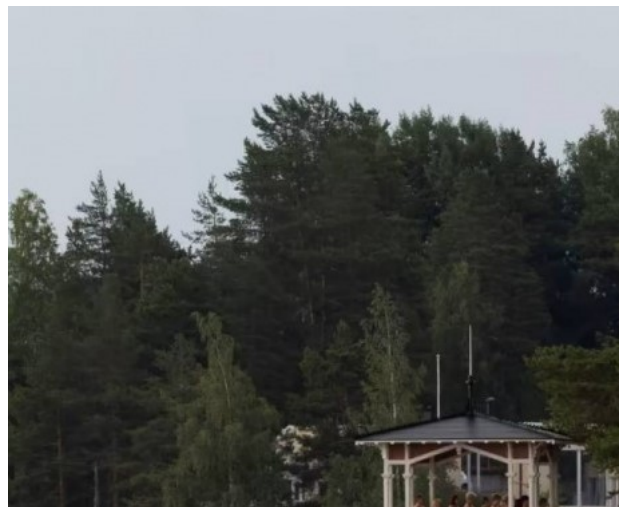
Keywords: nude vita, retrocausality, regression of the postclassical era, contemporary art, postmodernism.

Стаття надійшла до редакції 07.09.2023

Ілюстрації



1. Монтування пересувної алеї скульптур в Стрийському парку. Львів, 2023 р.



3-а. Спенсер Тунік. Інсталяція «nude vita» в м. Куопіо. Фінляндія. 2023 р



2. Марія Куліковська.
Проект «Мое тіло — поле битви».
Гонконг, 2023 р.



3-б. Спенсер Тунік. Інсталяція «nude vita» в м. Куопіо. Фінляндія. 2023 р.

ОЛЬГА ПЕТРОВА

ЗАЧАРУВАННЯ ЙОГАНОМ ҐЕОРҐОМ ПІНЗЕЛЕМ

CHARMED BY JOHANN GEORG PINSEL

УДК 73.034.7(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294850

Ольга Петрова

Доктор філософських наук,
професор кафедри культурології
факультету гуманітарних наук
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»;
головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: om_petrova@ukr.net

Olga Petrova

Doctor of Philosophical Studies,
Professor in the Department of Cultural
Studies, Faculty of Humanities,
National University
of Kyiv-Mohyla Academy;
Chief Research Fellow,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. В есеї йдеться про особливий інтерес представників японської інтелігенції до особистості та професійної діяльності видатного українського мистецтвознавця та музейника Бориса Григоровича Возницького. За часів радянської влади в умовах ідеологічних утисків та нищення духовної спадщини в Україні (релігійного мистецтва зокрема) Б. Возницький зберіг художні раритети України (Галичини), зокрема твори Йогана Георга Пінзеля. В статті простежено творчий контакт культурологині Фуе Катаяма з львівським маестро та її ініціативу щодо видання в Японії ілюстрованого альбому творів Й. Ґ. Пінзеля. Видання відбулося в трагічний для життя Японії рік, за умов ядерної катастрофи на АЕС Фукушіма-1. Показано значення обіцянки з боку Фуе вчасно видати альбом як прояву поняття «он» — духовного обов'язку.

Ключові слова: Фуе Катаяма, Борис Возницький, колекція Олеського замку, Йоган Георг Пінзель, Підгорецький замок, театр Но, трагедія Фукушіма, кераміка «шіґаракі-які», духовний обов'язок «он».

Інформація про історію та культуру України значно частіше і більш систематично потрапляла б до Японії та ставала б там інтелектуальним продуктом, якби існувало більше таких друзів України, як культурологиня та галеристка Фуе Катаяма. Зараз вона готова демонструвати виставку творів українських художників, які працюють в умовах російсько-української війни, демонструючи духовний опір російському агресору. Її індивідуальна діяльність є переконливим прикладом мистецької дипломатії, що стає очевидним з успіху книжки Фуе Катаяма про культуру України в університетських колах Токіо та Осаки. В сучасних умовах підтримки України з боку Японії книжка набула нового дихання та значення.

Невдовзі після презентації книжки «Ольга та майстри» Фуе Катаяма з групою японської інтелігенції прилетіла до Львова. Початок березня... Місто зі снігом, дощем, зі слизькою бруківкою та вітром не було затишним. Але японські гості, заряджені ентузіазмом Фуе та не менш палким бажанням на власні очі побачити скарби Олеського замку і познайомитись із сенсеєм Возницьким, не помічали мжички. Читачі книжки Фуе мріяли увійти до середохрес-

тя світу, створеного подвижницькою працею Бориса Григоровича, а також познайомитись із другим персонажем книжки — Ольгою.

Серед десяти відчайдух, які вирішили використати річну службову відпустку (в Японії — це сім днів) для мандрівки в далеку Україну, був один дивний чоловік, який, нехтуючи низькою температурою, снігом із дощем, вперто не надягав належного зимового одягу та взуття. Томі Каджімо-сан був одягнений у самурайський стрій — кімоно з широкими складчастими штанами. Замість зимового взуття він пересувався львівською бруківкою у традиційному «дзор» (тип в'єтнамок на пласкій підшві). Це був актор театру Но. Він, очевидно, не годен був розлучатися з образом самурайського героя навіть у дорозі. Томі Каджімо-сан, по суті, уособлював свій театр — найстаріший в Японії, який працює від XIV століття по сьогодні. Репертуар протягом століть залишається незмінним — це уславлення непереможних самураїв та шьогунів. Ще існують п'єси-оповідки про загиблих героїв. Цей театр від XIV до XIX століття підтримували військові правителі: Ашікага Йошіміцу, Тойотомі Хідейоші, Токугава Іеясу. За аристократичної доби Хейан п'єси писали на замовлення шьогунів. А Тойотомі Хідейоші навіть особисто грав на сцені.

На початку доби Мейдзі, в час ліквідації шьогунату, театр знаходився на межі зникнення. У XX–XXI століттях Но продовжує плідно працювати в межах традиційного репертуару. Сценічне виконання (художня форма) бентежить іноземного глядача.

Духом дикої сили, позалогічних звуків: криків, стогонів, барабанного бою, напівпісень-напівплачів — актори-виконавці вводять глядачів у напівшоковий стан. Українська прихильниця Но, поетеса Людмила Скирда, писала:

*Театр Но заворожує мене.
Це відбувається кожного разу
Під час спектаклів театру Но.
Якось невидима сила
Міцно тримає мене
І вирушає разом зі мною
У дивну подорож
Поза часом і поза простором,
У подорож, яка не має
Ні кінця, ні початку,
У подорож, яку збагнуть
Мабуть неможливо... [2, с. 68]*

Ось такий гість з театру Но, перейнятий духом і аурую власної сцени, прилетів із Фуе до Львова. Вона видала його секрет. Каджімо-сан як читач книжки мріяв познайомитися з Ольгою. Отже, в цій мандрівці він був з індивідуальною програмою. Ми потоваришували. Каджімо-сан замовив написати для нього композицію «Три грації» та ще раз прилітав до Львова в 2014 році на мою персональну виставку, де були картини, присвячені Японії.

Щодо Фуе, то причина її рішення летіти в Україну в некомфортний для туризму час була прагматична. В її кишені лежала омріяна угода від видавництва «Мішітані» щодо видання альбому Йогана Георга Пінзеля із розлогою статтею Бориса Возницького. Наразі був потрібен лише його автограф. Для Фуе було конче важливо виконати задумане із природного самурайського почуття «дзітйо» (власної гідності) та морального обов'язку «он» (обов'язковістю у виконанні обіцяного). Саме для цього вона розгорнула потужну рекламну акцію в Токіо і Осаці та переконала власника «Мішітані» вкласти гроші у коштовне видання. Її плани допомоги (знаю це ще від часу Чорнобиля) завжди ґрунтовні і виконуються систе-

матично. Феу та її інтелектуальним колегам, які щиросердно захопились особистістю Бориса Возницького, спала на думку ідея також створити фільм про великого подвижника української культури, про замки й артефакти, які він врятував. Результатом колективних зусиль стало рішення про фінансування фільму великою телевізійною компанією Японії. Зйомки відбулися, на щастя, ще до трагедії на АЕС Фукусіма-1, яка сталася 11 березня 2011 року.

Всі ці вельми коштовні проекти уможливило усвідомлення Феу реальної життєвої ситуації, в якій знаходився Борис Григорович. Йому було вже багато років, він розумів непереборність часових обмежень. До того ж, його фаховому ентузіазму протистояла уповільнена культурна бюрократія, яка не поспішала ухвалювати потрібні рішення та фінансувати належним чином реставраційні та музейні проекти великого ідеаліста та патріота. Возницький постійно шукав спонсорів для відбудови та реставрації, крім Олеського, ще двох шедеврів палацової архітектури — Підгорецького та Золочівського замків. 2007 року Б. Возницький заснував благодійний фонд «Підгорецький замок» і запрошував до співпраці бізнес і фахівців музейно-реставраційних спеціальностей з Великої Британії, Польщі, країн Балтії тощо. Попри поважний вік, в душі Возницького, в кожному його робочому дні буяла якась дивовижна молода невтомність та поступ уперед.

Таким його побачила група японської інтелігенції, коли рано-вранці Возницький зайшов до готелю та запросив гостей на знайомство з трьома замками. Оглянути три об'єкти за один день?! Це здавалося неможливим для мандрівників, але не для Возницького. Робочий час для нього був аж занадто дорогий, він міг подарувати лише один день.

Олеський замок вразив гостей упорядкованістю, а головне — колекцією творів Йогана Георга Пінзеля, історією розшуків, зберігання та реставрації пошматованих за радянської влади шедеврів. Гостинність Возницького не знала меж, бо, крім експозиції, він запросив групу у фонди (підземелля замку) та показав найбільшу в Європі колекцію парсуни XVII–XVIII століть.

Приголомшені красою барокового Пінзеля, ще не отямившись від побаченого, гості опинилися на подвір'ї Підгорецького замку. Західноєвропейські мистецтвознавці вважають цей замок «Галицьким Версалем» та архітектурною спадщиною світового рівня. Підгорецький замок є унікальним навіть в масштабах Європи, бо поєднує в архітектурному образі респектабельний палац з бастіонним укріпленням (автори — італійський архітектор Андреа дель Аква та інженер Гійом де Боплан). Час будівництва замку — 1635–1640 роки. Замовником будівництва був коронний отаман Речі Посполитої Станіслав Конецьпольський. «Палацовий ансамбль складається з костелу середини XVIII століття (архітектор К. Римлянин), постоялого двору XVIII століття та парку... В XVIII столітті унікальний комплекс мав величезне зібрання художніх творів, зброї, побутових речей тощо... Під час польсько-радянської війни Перша конна армія знищила замок, за словами хроніста, «з винятковим вандалізмом» [3, с. 13].

Замок, який у XX столітті занепав через варварство радянської влади, а, в разі повної реставрації, може стати окрасою України, її європейськості, безумовно, потребує великого фінансування, що було болем та постійним завданням для Бориса Григоровича. Іноземні фахівці, зокрема експерт з питань культури Великої Британії Джон Елсом, вважають: «Палац у Підгірцях — один із... магічних об'єктів минулого» [3, с. 13].

Феу старанно перекладала для групи дорогоцінні коментарі, пояснення та історичний екскурс — дослівно все, чим щедро ділився сенсей Возницький.

Коли невдовзі новонавернені прихильники Бориса Григоровича опинилися на подвір'ї Золочівського замку, здавалося, вони готові були віддати душу для реалізації проектів цього великого мрійника. Саме повітря дихало любов'ю.

Борис Григорович провів екскурсію низкою відреставрованих залів і з неабиякою гордістю показав експозицію, яка складалася з побутових речей, подарунків Возницькому під час його закордонних відряджень. Серед експонатів була шафа з японським сучасним посудом, на якому виблискували золоті візерунки. Вперше за весь день я відчула в групі неспокій. Возницький, теж помітивши хвилювання серед гостей, спитав: «В чім справа?».

Знаючи традиції «Шести печей» — керамічного посуду для чайної церемонії, — я збагнула, що японців шокувала позолота на сучасному фарфорі. Фуе, як завжди, дипломатично розрядила напруження: «Борис Григорович! Серед нас є художниця — майстер кераміки. Вона хоче до вашої музейної колекції зробити традиційний посуд для чайної церемонії. Чи буде це приємно для вас?» — «Безумовно... буду вдячним», — відповів маестро і запросив на обід до маленького ресторанчику на теренах замку.

І ось, коли група опинилася при столі, настала та велика мить, на яку так очікувала Фуе і заради якої доклала так багато зусиль в Японії. Вона поклала перед Возницьким угоду про видання альбому Пінзеля з досить поважним гонораром за статтю-передмову.

Присутні були в захваті. А наш дивнуватий актор-самурай спитав дозволу у Возницького та у всієї групи про можливість виконати старовинний військовий танець на честь Бориса Григоровича. Він танцював босоніж на холодній кам'яній підлозі. Кімоно в різких рухах актора створювало експресивний малюнок крил стривоженого птаха, що гортанним клекотом та криками викликав з потойбіччя душі воїнів. А потім він нібито закам'янів і, сидючи на підлозі, вигукував щось аритмічне, дійсно незбагнене.

Аплодисменти були бурхливими, а я зрозуміла, чому Фуе не «пригостила» мене виставою Но, коли я була в Осаці.

За три дні після повернення групи екскурсантів до Японії, 11 березня 2011 року, сталася жахлива аварія на атомній станції «Фукушіма-Даїчі». Це була найбільша катастрофа після Чорнобильської трагедії 1986 року. Аварія на Фукушімі виникла внаслідок найдужчого, навіть у вимірах Японії, землетрусу. Він викликав потужне цунамі, і хвилі заввишки 14 метрів змітали все на своєму шляху. Одразу було змито 10 кілометрів житла з мешканцями. Загинуло близько 18,5 тисяч людей. До того ж в реакторі відбулися три водневі вибухи, бо розплавилася ядерне паливо, яке пропало захисні корпуси.

Вся планета спостерігала це жахіття на екранах телевізорів. А уряд Японії (прем'єр-міністр Кішіда Фуміо) миттєво розпочинає екстрені заходи порятунку 154 тисяч громадян, яких негайно евакуювали із зони катастрофи. За добу було сформовано табори для постраждалих. В кожному з них було розміщено від 300 до 1000 осіб. Тут, як це має бути в Японії, мешканці табору розбиваються на малі групи (по 10 осіб). Японцю важливо відчувати себе частиною групи. Кожна група обирає лідера. Лідери малих груп створюють Раду для вирішення всіх нагальних проблем. Всі зусилля зосереджено на взаємній допомозі. Цей принцип складався століттями. До речі, від дітей трагедію приховували, аби не травмувати психіку. Їм казали про таку незвичну екскурсію і не дозволяли журналістам ставити дітям недоречні запитання. Кожен на своєму місці робив потрібне для спільноти.

На покинутих територіях не було зафіксовано жодного випадку мародерства. Вся поведінка біженців, так само, як і влади, унаочнювала стійкість характерів та мужність як родові риси японців.

Масштабна трагедія — спільна біда всієї країни. Японці до стихійних руйнувань ставляться як до невідворотності, яку треба подолати. «Одна з перших ознак японської дійсності... — комплекс ті-сото. Як наслідок високого рівня соціалізації, маленькі групи японців зливаються в більші, ті — в іще більші... так відповідно до всієї нації як єдиної згуртованої цілісності, що породжує яскраве відчуття уті, почуття “це ми, японці, всі разом як одне ціле!”» [1, с. 263].

Майже рік Японія жила в стані кризи та обмежень у постачанні електрики в оселі, в офіси та на транспорт. Народ дисципліновано вимикав електроприбори по першому сигналу, потерпав від багатьох обмежень. Але ніхто не ремствував, всі зберігали спокій, вистоювали по декілька годин в чергах на транспорт, який часто не курсував.

Навіть іноземці, які тривалий час мешкають в Японії, в ці лихі дні були вражені порядністю, самовідданістю та самовладанням японських громадян.

Можна сказати, що всі багатотисячові моделі ментальності японців достойно витримали це страшне та виснажливе випробування.

А що ж робила Феу з її контрактом на видання книжки до вересня 2011 року? Як в час обмежень електропостачання (воно вмикалось на одну годину) почувалася художниця-керамістка, яка мала вибір: або використати цю годину для власного побуту, або у муфельній печі обпалювати кераміку для Б. Возницького?

В Україні під час чорнобильської катастрофи все життя летіло з рейок. У найкращому випадку наш книжковий видавець та художниця-керамістка перепросили б та відклали виконання обіцяного до ліпших часів.

Але не в Японії, де культ «он» — як благодіяння, духовного боргу, обов'язковості у стосунках та пунктуальності — записаний у кожного в підсвідомості, справді на генному рівні. Культ «он» виявився сильнішим навіть за Фукушіму. Потреба зарекомендувати себе світу як «ніхондзінрон» (довершений) глибоко укорінено в ментальності кожного японця.

Альбом «Йоган Георг Пінзель» було видано вчасно. У вересні 2011 року Борису Григоровичу Возницькому особисто було передано два примірники альбому та повний сервіз для чайної церемонії в стилі шіґаракі-які.

Література

1. Бондарь А. И. Все о Японии / Пред. Ю. Макарова. Харків: Фоліо, 2007. 543 с.
2. Скирда Л. Чарівна мушля. Поетичні дзуйхіцу. Токіо, 2004. 172 с.
3. Худицький В. Як повернути життя у старовинний палац? Галицький Версаль очима британських фахівців // Дзеркало тижня. Дата оновлення: 12.08.2011. URL: https://zn.ua/ukr/ART/yak_povernuti_zhittya_u_starovinniy_palats_galitskiy_versal_ochima_britanskikh_spetsialistiv.html (дата звернення 18.07.2023).

References

- Bondar, A. I. (2007). *Vse o Yaponii* [All About Japan]. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Skyrda, L. (2004). *Charivna mushlia. Poetychni dzuikhitsu* [The Magic Shell. Zuihitsu Poems]. Tokio [in Ukrainian].
- Khudytskyi, V. (2011, August 12). *Yak povernuty zhyttia u starovynnyi palats? Halytskyi Versal ochyma brytanskykh fakhivtsiv* [How to Bring Life Back to an Old Palace? Halychyna's Versailles Through the Eyes of British Experts]. *Dzerkalo Tyzhnia*. Retrieved from https://zn.ua/ukr/ART/yak_povernuti_zhittya_u_starovinniy_palats_galitskiy_versal_ochima_britanskikh_spetsialistiv.html [in Ukrainian].

CHARMED BY JOHAN GEORG PINZEL

Abstract. The article describes the special interest that representatives of Japanese intelligentsia took in the personality and professional work of the outstanding Ukrainian art critic and museum curator Borys Voznytskyi. During the times of the Soviet regime, in the conditions of ideological oppression and the destruction of spiritual heritage in Ukraine (religious art, in particular), Borys Voznytskyi preserved artistic rarities of Ukraine (Halychyna), particularly the works of Johann Georg Pinsel. The article traces the creative contact of the cultural scholar Fue Katayama with the Lviv maestro and her initiative to publish in Japan an illustrated album of Pinsel's works. The publication took place in a tragic year for Japan, in the aftermath of the disaster at the Fukushima-1 nuclear power plant. The publication of the album is shown as a manifestation of the concept of "on" — a spiritual obligation, taken on by Fue Katayama.

Key words: Fue Katayama, Borys Voznytskyi, Olesko Castle collection, Johann Georg Pinsel, Pidhirtsi Castle, Noh Theater, Fukushima Daiichi Accident, Shigaraki ware (Shigaraki yaki ceramics), spiritual duty of "on."

Стаття надійшла до редакції 21.07.2023

ОЛЕНА КАШУБА-ВОЛЬВАЧ

**З ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА:
НОТАТКИ ХУДОЖНИКА «ПРОБЛЕМА ПОРТРЕТА»****THEORETICAL LEGACY OF OLEKSANDR BOHOMAZOV:
THE ARTIST'S NOTES IN *THE PORTRAIT PROBLEM***

УДК 75.01/75.03 Богомазов

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294836

Олена Кашуба-Вольвач

Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник
відділу культурних стратегій,
ініціатив і технологій,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: helen.kashuba@gmail.com

Olena Kashuba-Volvach

Ph.D. in Art Studies,
Senior Research Fellow,
Leading Researcher in the Department
of Cultural Strategies,
Initiatives and Technologies,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-2753-7428

Анотація. Публікація теоретичного тексту Олександра Богомазова «Про портрет» (1915–1916) є частиною великого рукопису «Думки про мистецтво», який художник написав як продовження теоретичної праці «Живопис та елементи» (1914). Теоретичні дослідження були невід’ємною частиною його мистецької практики. В картинах та графіці Богомазов розробляє низку власних прийомів, що дають змогу не лише передавати динамічні стани зображуваних об’єктів, а й створювати враження інтенсивної динамічної напруги та відтворювати відчуття руху. Головний акцент в творах зроблено на психологічному сприйнятті відчуття цього руху з боку глядача. Тому подальші теоретичні розвідки поглиблювалися у бік візуалізації природної енергії об’єктів, що і втілювалося у новому тексті «Думки про мистецтво» (1915–1916). За допомогою методу аналітичного розбору живописного твору О. Богомазов вибудовує свою мистецьку теорію як еволюцію живописних елементів. Значущу роль у творчій практиці художника займав портретний жанр, тому важливо дослідити частину теоретичних текстів, присвячених розумінню цілей та живописних завдань, які постають перед художником під час створення портрета.

Ключові слова: теорія портрета, творчість Олександра Богомазова, психологія мистецтва, модернізм в Україні.

Постановка проблеми і мета дослідження. Мистецькі твори Олександра Богомазова давно привертають увагу дослідників і отримали належну оцінку в наукових та науково-популярних розвідках. Проте при вивченні творчого спадку Богомазова дослідники неминуче стикаються з такими проблемами, як визначення загального авторського замислу та розуміння логіки формоутворення.

Вирішення цих питань стає можливим при дослідженні теоретичних праць художника, які в своїй більшості ще не отримали належного розгляду в мистецтвознавстві. На сьогодні в активному доступі для дослідників є теоретичний текст О. Богомазова «Живопис та елементи», який він створив 1914 року [3; 4; 5] та деякі окремі праці [1]. Знайомство з теоретичними текстами свідчить, що до осмислення деяких тем художник повертався неодноразово, і но-

татки з одного й того ж питання можуть перебувати у різних архівних документах. Тому публікація текстів з різних архівних документів за вибраною темою має наукову цінність.

Методи дослідження. Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу.

Наукова новизна. Науковці в достатній мірі висвітлювали теоретичний текст О. Богомазова «Живопис та елементи» (1914) та неодноразово публікували його, хоча й досі ця праця не отримала глибокого аналітичного дослідження. Інші тексти 1915–1916 років й досі в цілому маловідомі у наукових колах, комплексно не досліджені та не опубліковані. У статті вперше до наукового обігу введено цінний архівний матеріал «Проблема портрета» (1915–1916) з теоретичної спадщини О. Богомазова.

Виклад основного матеріалу. Олександр Богомазов — художник, який у своїй творчості поєднав всю багатомірність та розмаїття тенденцій українського модернізму. В своїй мистецькій практиці він послідовно випробовував стиль модерн, кубізм, футуризм. Поєднання здобутків кубізму і футуризму дозволили створити сміливі й оригінальні кубофутуристичні твори, в яких художник виробив власний спосіб побудови форм на картинній площині. Самобутні кубофутуристичні твори, що справляють враження динамічної напруги і передають відчуття руху, стали втіленням національної версії цього напрямку.

Власна, впізнана творча манера Богомазова сформувалася у 1913–1914 роках під час роботи над теоретичною працею «Живопис та елементи» (1914), в якій він вперше сформулював ідею першоелементів мистецтва. Концепцію «елементів мистецтва» Богомазов розробляв та удосконалював у теоретичних дослідженнях протягом всього свого творчого життя.

Навесні та влітку 1914 року художник плідно працював над рукописом «Живопис та елементи». Богомазове дослідження «Живопис та елементи», а саме вивчення об'єктивних чинників впливу мистецького твору на глядача, можна окреслити фразою «ми бачимо те, що відчуваемо». В результаті теоретичних та мистецьких практик Богомазов доходить висновків, що художнє уявлення не повинно відповідати реальному об'єкту, а поставати із певних емоційних відчуттів і фізіологічних особливостей художника та глядача. Він утверджується в думці, що «творчість має стати психофізіологічною, вона повинна зображувати, як особистість відображається в індивідуальності і наскрізь просякає останню — зображувати особисте враження як органічне відлуння, будь-яку річ як настрій, який вона викликає; зовнішній процес повинна вона перетворювати на мозковий акт» [7, арк. 2].

Стилістична манера художника у 1914–1916 роках стрімко змінюється у бік формалізації складових картини, коли він розробляє низку власних прийомів, що дають змогу не лише передавати динамічні стани зображуваних об'єктів, а й створювати враження інтенсивної динамічної напруги та відтворювати відчуття руху незалежно від того, пов'язане воно з конкретним об'єктом чи існує саме по собі. Головний акцент в творах робиться на психологічному сприйнятті відчуття цього руху з боку глядача. Тому подальші теоретичні розвідки поглиблювалися у бік візуалізації природної енергії об'єктів, що і втілювалося у новому тексті «Думки про мистецтво» (1915–1916). За допомогою методу аналітичного розбору живописного твору О. Богомазов вибудовує свою мистецьку теорію як еволюцію живописних елементів. Перша частина зошитів під загальною назвою «Думки про мистецтво» написана в Києві 1915 року, праця над наступними частинами тривала на Кавказі у 1915–1916 роках¹.

Робота над теоретичними текстами потребувала численних експериментів із кольором та формою. Художник проводив практичні досліді із психологічним впливом елементів жи-

¹ ЦДАМАМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 157 та спр. 158. Художник продовжував роботу над цією працею і у 1920-х роках, зазначаючи в усіх автобіографіях, анкетах і послужних списках, що в 1914 році була написана тільки перша частина.

вопису на глядача залежно від їхньої форми, кольору та місця на площині¹. В пластичних ідеях Богомазова відлунують концепції екзистенціальної суб'єктивності Фридриха Ніцше² [9, р. 86] та інтуїтивізму Анрі Бергсона³ [2, арк. 96–97]. У кожній із них Богомазов шукав відповіді на свої запитання. Можна сказати, що в Богомазовому «Живописі та елементах» і в наступних текстах 1915–1916 років превалює позитивістський погляд у викладенні власної мистецької теорії, яка постає у вигляді поєднання логічного осмислення та емпіричного пізнання живописної природи творчості в єдиному методі. Бергсонівський інтуїтивізм виявився співзвучним ідеям Богомазова щодо можливостей перевтілення естетичного хвилювання художника «в знаки мистецтва» [4, с. 17] і підштовхнув його до створення власних теоретичних понять, як-от «творче передчуття» й «естетичне хвилювання художника», які, поєднуючись у мистецькій практиці, породжують творчий досвід художника. Шлях до істинного мистецтва для Богомазова передусім починається з вчування та естетичного хвилювання, що виникають у митця за першого знайомства з натурою.

Теоретичний доробок художника в цей час доповнюється статтями «Про портрет. Цінності форм людського обличчя. Три стадії у розвитку портрета», «Про символи предмета. Про живописну мову. Про пластичну думку та її розвиток» [2], «Закон заміщення» та «Зміна видимого забарвлення» [7] тощо.

Важливим жанром для творчої практики художника був портрет. Тому розділи, присвячені різним аспектам його дослідів цього жанру, є важливими у розумінні загальної мистецької практики О. Богомазова.

Підготовлені до публікації тексти О. Богомазова були написані приблизно в один період — у 1915–1916 роках. Рукописи зберігаються в ЦДАМЛМ України в особовому фонді художника (№ 360). Документ «Проблема портрета» (спр. 158, арк. 2–12), датований в описі фонду 1915–1916 роками, є частиною великого тексту «Думки про мистецтво», що його автор виклав у дев'яти зошитах. Інші документи — це фрагменти текстів із рукопису «Окремі нотатки з мистецтва» (спр. 165, арк. 8, 10), датованого в описі 1916 роком. Документи публікуються у перекладі з російської мови, який зробила Вікторія Назаренко. При перекладі збережено оригінальні скорочення слів, їх відновлено у квадратних дужках у тому значенні, яке випливає з контексту речення та вивчення інших документів фонду.

Висновки. Теоретичний спадок художника-теоретика Олександра Богомазова на сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства вводиться до широкого наукового обігу і дозволяє переосмислити значення творчості митця, який на початку ХХ століття започаткував нове мистецьке бачення та передбачив відкриття, які трансформують європейський та український живопис. Богомазов бачив світ крізь призму мистецтва і належав до найкращих представників українського та світового авангарду.

¹ Прикладом такого дослідження є «Зошит із мистецько-практичних досліджень взаємодії форми та кольору». Рукопис є одним з документів, із яких сформовано справу, що зберігається у ЦДАМЛМ України (ф. 360, оп. 1, спр. 189 [6]; докладніше про цей документ див. [8]).

² Першим дослідником, який звернув увагу на цей факт, був Андрей Наков. У листах до дружини Богомазов неодноразово згадував книжки Ф. Ніцше «Так говорив Заратустра» і «Людське, занадто людське».

³ Посилання на знайомство із книжкою А. Бергсона «Творча еволюція» занотовано у рукописі «Думки про мистецтво», а також у листі О. Богомазова до дружини В. Богомазової-Монастирської від 5 березня 1916 року (ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 201).

Додаток № 1

Справа 158 «Думки про мистецтво». Розділи 5–9

[Про проблеми і стадії розвитку портрета, символи предметів та розвиток пластичної думки, площину картини та форму як відображення суми вражень.]

Автограф. Зошити. 1915–1916. 5 документв. 97 арк.

Зміст V зошита.

Про портрет. Цінність форм людського обличчя. Три стадії у розвитку портрета. Про символи предмета. Про живописну мову. Про пластичну думку та її розвиток.

Відгук: Слабо, повторюється

Продумати: про портрет

Проблема портрета

В портреті ми у найбільш різкій формі наштовхуємося на суперечність між перетворювальним началом мистецтва і традиційною цінністю форми у нашій свідомості. Ми зрештою легко миримося зі зміною всіх інших об'єктів пластичного світу, але ніяк не можемо пробачити художнику зміни нашої власної форми, нашого обличчя як такого. Ми надто любимо себе, своє власне і врешті-решт особистість людини у тому вигляді, як вона склалась у своєму матеріальному вигляді завжди лишається для нас найвищою цінністю, хоча би ми й прагнули спекатися її всіма логічними міркуваннями. Наше Я не погодиться на те, щоб з його тілесної фізіономії створили якісь відірвані форми, які у своїй сумі далеко відлегли від дійсного об'єкту. Художник і мистецтво не можуть тому не враховувати певної схожості, тобто того, що, власне, і складає сутність поняття: «Портрет». Звідси виникає нібито певна суперечність з тією зміною об'єкта, яка червоною ниткою проходить через всю цю працю. Здається, що в портреті потрібен нібито якийсь компроміс, що необхідно зробити поступку традиції, що зазвичай порушує вже цілісність і в усякому разі ставить Портрет якимось окремо, збоку. Це необхідно і дуже важливо з'ясувати. Тут я пробую наскільки можливо повніше знайти і довести, що дані, які виправдали б і Портрет в сенсі схожості і не створювали б суперечності із загальним напрямом всієї праці. Що складає портрет і чим він себе стверджує? Від портрета ми вимагаємо проявів життя у найвищому його напруженні, щоб мистецтво, яке його відобразило, було настільки глибоким і спиралося на досвід, що змогло б умістити в обличчі людини всі свої одкровення, всю свою потужність і глибину, але з такою умовою, щоб форма, яка приймає цей зміст, не змінювалась, не розпорошувалася б на форми менш довершені. Відмовитися від того, що обличчя людини є не довершена для нас форма, що може бути щось більше, для нас неможливо з тієї простої причини, що ми його не знаємо. Найбільше, що допускає наша свідомість, це часткова довершеність його частин, але загальний зв'язок їх і їхні взаємини мають бути непорушними. Щоправда, це спричиняє величезне утруднення творчої думки, але це ще не доказ неможливості. Довершена форма, якою є обличчя людини, не може не вимагати для себе і найвищого напруження і чуйності у поводженні з матеріалом мистецтва. (Іл. 1)

Перед нами два беззаперечних твердження: 1) неодмінна цінність дійсного об'єкта як носія всіх прийнятих цінностей, і друге) його незаперечне життєве право у нашій свідомості. Ми не можемо мислити людину поза її тілесними ознаками, поза її обличчям як найголовнішою рисою всього її цілого. Ми миримося з відсутністю рук, ніг, частини всього тулуба, але обличчя... ні... цю цінність ми не можемо відкинути, тому що з нею найтісніше пов'язані всі наші найкращі бажання, устремління тощо і в ньому все фіксується наше життя. І як відображення цього життя, як певна його матеріалізована форма Обличчя є непорушне начало. Страждання, радість, допитливий погляд, надія, похмурий страх, картання — все в ньому. Якщо ми змінювали форми інших, другорядних об'єктів пластич[ного] світу, то це ми роби-

ли лише для того, щоб якомога яскравіше представити нашому Я людині ті цінності, якими вона може і має володіти. Якщо ми вносили в них свою індивідуальну організацію, якщо ми за речовим шукали відображення вищого смислу, то знову ж таки з поваги до самого себе, до того цінного, що закладене в нас самих. Ми знищуємо форму другорядну лише для того, щоб наша головна форма, наша Людина, могла знайти в ній своє відображення і задоволення своєї творчої організації. В цьому смисл знищення другорядних форм і тільки це виправдовує їхнє знищення у мистецтві. Що ж ми хочемо, що будемо мати якщо знищимо свою власну форму, в ім'я якої, глибшої досконалості, ми будемо поєднувати знищені частини чи вводити в них нові. Що вище цієї форми у нашій свідомості, де той зразок який ми могли б наслідувати? Наше втілення божества не йде далі втілення його у людських же формах, з людським же обличчям, і єдине, що ми змінюємо, це його внутрішню силу, якою і наділяємо, принаймні уявою, божественними чарами. Ми боготворимо людське обличчя, бо не знаємо іншої форми більш довшеної. Лице Людини є носієм усіх її психологічних цінностей, всього її минулого, теперішнього і майбутнього. Зруйнувавши його, ми руйнуємо в ньому і єдність усіх цих часів. Усе це закликає до збереження його індивідуальної форми, але це ж вказує і ті складні, але глибокі шляхи, які повинні пролягати до нього, щоб мистецтво могло повністю виражати в даній формі всю глибину свого проникнення.

Зі зруйнованих другорядних форм, визначаючи сили, що в них діють на наше Я, ми знаходимо дедалі тонші й глибші способи їх організації та наближаємося до найскладнішого завдання мистецтва, до організації сил обличчя людського, до його Портрета, до виявлення тої величезної і близької нам цінності, яка захована в ньому. І тут, як і раніше шлях нашого визначення цінності пролягає через звичне, суто зорове відчуття об'єкта, від якого у нас уже і створюється те чи інше враження, яке вже є не самим об'єктом, а чимось, що ніби говорить через нього. І відповідно до цього буде два портрети: портрет, що має зовнішню схожість з об'єктом і живе тільки цим зовнішнім і портрет, що має внутрішню схожість, відповідно до тих даних які ми маємо від вторинного враження. Звідси також ясно, що і шлях розвитку Портрета має спочатку пройти першу стадію зовнішнього збігу, стадію можливо близького наближення до об'єкту, те, що у нас прийнято виражати поняттям «як живий» маючи під цим на увазі цілковиті збіги із зовнішніми ознаками об'єкта. Це також необхідно пройти, щоб дізнатися нарешті, щоб зрозуміти, що зовнішні ознаки мають лише свою певну, відносну й обмежену цінність. Це необхідно для того, щоб, дійшовши таким шляхом до межі зовнішньої ознаки, мистецтво усвідомило б нарешті, що тут глухий кут, і що істинний шлях лежить дещо збоку. Друга стадія Портрета виводить мистецтво зі створеного глухого кута на нову широку і світлу дорогу і вказують напрямом, в якому кінцева мета зоріє далеким вабливим ідеалом. Мистецтво нескінченне і весь смисл його життя полягає у невпинному відкритті нам нових творчих цінностей із вказанням зоріння ідеалу, шляхів до нього, але в жодному разі не останнього довшеного слова, самого ідеалу. Тоді, коли це настане — мистецтво буде вже мертвим. Але в цілому, мистецтво, як ідея, ніколи не може померти, завжди буде жити, адже шляхи його досконалості безкінечні і всі сходяться у своєму кінцевому ідеалі — в Божественній Мудрості. З огляду на обмеженість і недосконалість людського Я шлях мистецтва ділиться в людській свідомості на окремі етапи, які для свідомості, що не тямить ідеї Мистецтва, нерідко здаються окремими, глибоко різними і навіть суперечливими. Все це виходить з неоднакової оцінки факторів, які характеризують даний етап Мистецтва, від перебільшеного чи применшеного їх значення, невміння відшукати істинного напряму сили, що їх організує. Для тих впертих, хто не хоче визнати дійсного значення організуючої сили у факторах окремих етапів мистецтва, для тих подальший шлях мистецтва відхиляється і приходиться у глухий кут, щоб у стражданнях і жахові від утвореної тут порожнечі здобути істинний шлях наступного етапу і знову побачити радісне світло вабливого ідеалу. І так від етапу до етапу — в

нескінченість Божественної Мудрості!.. Я кажу: сучасний портрет у своїй першій стадії зайшов уже в глухий кут, і поза зміною свого шляху, поза чесним, щирим визнанням організуючих його фактори сили цього виходу немає. Тут мистецтво померло, бо звідси не видно вабливого світла його ідеалу, тут вельми слабне організуюча сила і звідси немає шляхів, по яких людина могла би знову полинати у Нескінченність.

Я виводжу його. Я вказую йому новий шлях, де організуюча сила здобуває свою повну напруженість і в усякому разі позначає новий етап. Його правдивість у тому, що не тьмяніє на цьому шляху Божественний ідеал Мистецтва, а розпалюється яскравішим, вабливішим полум'ям. Це, Неопалима Купина, що являється нашому духу, близькість її можна відчувати, але підійти впритул неможливо.

Я кажу, що Портрет, у своєму найкращому смислі, має перейти і переходить у другу стадію свого розвитку. У руїнах першого ми здобудемо забуті цінності і вдихнемо в них життя силою організуючої волі.

Обличчя люди, яко прекрасна і найдовершеніша форма, найцінніша для нашого Я, несе в собі безліч прихованих сил, сума яких дає нам індивідуальність. Художники намагалися вдосконалити зовнішню форму і прийшли до мертвого канону краси, мертвого тому, що подальший рух заперечувався. Художники відкинули канон і прагнули лише до можливо точної передачі зовнішньої форми індивідуума і зайшли в глухий кут обмеженості форми. А чутливіші прийшли до усвідомлення того, що за формою є щось інше, вище. Склалася суперечність між формою і змістом, але влада форми, підкріплена відсутністю ясного усвідомлення про організуючу силу, перемогла чи вірніше на час затримала вирішення суперечності. Мистецтву потрібен був час, щоб у свідомості художника ясно окреслився і певно розвинувся паросток організуючої сили, щоб відбулася певна переоцінка всіх чинних окремих факторів і тільки після цього суперечність, що склалася у мистецтві, між формою і змістом могла бути певною мірою висвітлена і в цьому світлі позначився і шлях її вирішення.

Організуюча сила вказала нам на важливість вторинного враження, на значення і зв'язок між діючими силами, на значення портрета і симетрії, на органічний зв'язок між елементами Мистецтва, на їх трансформуюче значення при фіксації нашої творчості, на все буття Картини, як на окремий живий організм... все це розкрито організуючою силою і тепер ми стоїмо перед вирішенням питань з організації сил у найвищій, найціннішій для нас формі — в Портреті.

[*]

Вирішення всіх питань буде покоїтися на формі й кольорі, на найвищому і найбільш напруженому й точному обліку діючих у них сил. Обличчя людське є певна типова форма в якій, включені дрібні форми, утворюючи різноманітні поєднання, вступаючи з ними в ті чи інші контрасти, поєднуючись з усією загальною формою утворюють загальну суму своєї дії — індивідуальність обличчя. (Іл. 2-1, іл. 2-2)

Перше враження — видима зовнішня форма обличчя, друге — дещо приховане за цими формами, при чому кожна окрема форма несе й окремий складник з усієї суми сокровенного. Ми знаємо людей добрих і злих, веселих і з печаттю страждання, сумних, задумливих тощо, тобто кожна з них несе на собі більш чи менш певний психологічний відбиток, який і є результатом вторинного враження. Звідки ця сума? Вона склалася з дії кожної окремої форми обличчя, з їх поєднань, при чому поєднання всіх окремих складників обличчя в загальну суму залежить від глибини нашого проникнення за межі зовнішньої форми, від ступеня діючих в них сил. Звідси різне розуміння того самого обличчя, факт нібито малопомітний, але важливий для нас тим, що він ясно позначає шляхи до подальшого вирішення поставленого питання. Перед нами ясно постають окремі сили в людському обличчі, можливість їх визначення і свідомої організації. Кожна окрема форма, чи то око, ніс, брови, яка-небудь зморшка,

різка риса тощо, все, постаючи перед нами у своїх зовнішніх різноманітних ознаках, створює в нашому вторинному враженні від цих ознак психологічну силу різної якості. Матерія обличчя говорить про дух цього обличчя й таким чином через видиму зовнішню форму струменить в нашу свідомість відчуття своєї прихованої сили. Якщо ми близько підійдемо до цих сил через ясне уявлення їх собі, через можливо якнайповнішу якісну оцінку кожної окремої сили, то ми будемо близькими до їх організації. Складність цієї організації в тому, щоби якомога чистіше визначити психологічний відтінок кожної форми і якомога ясніше віддалити в своїй свідомості зовнішню форму і те вторинне враження, яке й створює у нас психологічний відтінок сили. Треба зуміти побороти владу зовнішніх ознак форми підвестися над нею, щоби відшукавши в ній шляхи через які особливо сильно струменить цей психологічний відтінок сили знайти в своєму живописному матеріалі необхідні засоби для його вираження. Ми залишаємо основну форму, ми можливо трохи змінимо її в бік більшої її типовості, але ми не знищимо її цілком, тому що тоді ми зведемо її в розділ нижчих форм. Ми не можемо цього зробити, бо все обличчя є найбільш досконала для нас форма в усьому пластичному світі. Але коли ми торкаємося змісту форми, схованої в ній сили, то наше право організувати її лишається за нами і тут ми можемо якнайповніше проявити свою творчу волю, своє інтуїтивне проникнення: ми можемо керувати змістом форми. У нас є колір. Він найбільш яскраво виражає зміст форми і до нього ми маємо звернутися. Враховуючи психологічні відтінки кольору, його контрасти і поєднання з іншими ми будемо шукати найбільш потрібне вираження в кожній формі. Я цілком відкидаю звичайний колір обличчя, те що ми називаємо кольором тіла, відкидаю тому, що ця суто зовнішня ознака нічого не говорить більше про сам об'єкт, опирається вторинному враженню і зводить Портрет на звичайний щабель копії. Наш же портрет в жодному разі не є копією, тому що під поняттям «копія» мається на увазі торжество зовнішніх ознак об'єкта, але жодним чином не внутрішніх.

Колір тіла говорить більше про його фізичне життя, але дуже мало про життя духу, він зводить життя форми до звичайної матерії, до першого враження від об'єкта і для художника-творця і для глядача є початком, що затьмарює вторинне враження. Кольори всіх окремих форм будуть поєднуватися тепер на підставі сили психологічності своїх відтінків і тому звичайні взаємини між тонами обличчя тут не годяться. Це вищий щабель організації і на ньому і він має тривати за головної допомоги найбільш змістовного і багатого елемента Кольору... Тут потрібне вище напруження інтуїції художника, оскільки хоч трохи невгаданий тон знищить всю організацію. Вона надзвичайно ніжна, але в ніжності своїй несе надзвичайну виразність. (Іл. 3, іл. 4)

Для прикладу візьмемо форму лоба в людському обличчі й постараємося згадати яке багатство вираження несе в собі ця форма. Є лоби вперті, добрі, відкриті, обмежені і т. д. словом ми маємо дуже багатий вибір їхніх виразів. Уявіть собі, що в даному людському обличчі визначили психологічний відтінок лоба, як форми. Як образом це виразити? Ви бачите цю форму і ця форма певно говорить вам. Ви шукаєте ті ознаки в яких ця найбільше висловлює себе. Ви знаходите їх в усій пластичній побудові форми, в її більшій чи меншій скульптурній виразності, справа в тому, що в обличчі людському особливе значення має саме ця скульптурність: на хвилину уявіть його собі пласким і ви будете вражені бідністю. Ця скульптурна виразність надає особливої цінності даній формі лоба і в цьому ми маємо зайвий доказ необхідності її збереження. Визначивши у себе ступінь необхідності скульптурної форми ми вливаємо в неї певний зміст кольору. Форма + колір мають давати силу тотожну з отриманою нами у другому враженні.

Третя, найважча але і найглибша стадія розвитку Портрета лежить в повному знищенні ознак зовнішньої подібності з об'єктом. Друга стадія лише готує до цього переходу і в ній напруження форми досягає вищої межі, тої межі про яку говорилося вище в розвитку форми. Окрема форма в портреті, розвиваючи свої якості в нашому враженні досягає тої межі в якій подальший її розвиток відповідно до зовнішніх ознак уже не може продовжуватися без внутрішньої, досить сильної суперечності з отримуваним враженням. Коротше: друга стадія виявляється далі надто статичною.

Правда, замість об'єкта, людського обличчя, на Карт[инній] Пл[ощині] з'являється зовсім щось не схоже і навіть дивне: поєднання якихось форм, ліній і плям. Вся дивина ґрунтується тут на тому, що ми надто звикли до іншого «портрета», який говорить більше очам, а не почуттю. Ми звикли бачити в такому «портреті» обличчя людини, тобто поєднання певних форм і в певному ж порядку. Тепер я знищую це і у мене всі підстави для цього в наявності. По-перше, збереження форм обличчя, що виражається у зовнішніх ознаках суперечить самій сутності вторинного враження. Адже нам саме дороге це враження, оскільки тільки в ньому цінність об'єкта, а це враження не має певного образу, в ньому він відсутній. Ми бачимо обличчя, очима, але хіба очима ми дізнаємося, що ця людина добра, чи зла, розумна чи дурна тощо? Ні — це наше вторинне враження і тільки на підставі нього ми й можемо вибудовувати свою роботу. Природно виникає питання: чому ж не можна виразити добрий і приємний вираз очей даного індивідуума збереженням зовнішніх ознак цих очей, збігом їхньої форми з об'єктом? Звичайно можна, але як ми бачили тільки до певної міри, до тої межі в напруженні форми, яке ще не викликає помітної суперечності. Далі ми повинні відмовитися від зовнішньої форми, відкинути її як уже непотрібну і шукати нових форм і їхніх поєднань, які давали б тотожне враження. Це не означає що наші поєднання будуть саме створювати «враження добрих очей», що глядач побачить там такі очі, але він може відчутти їх близькість, якщо він досить тонко може підсумовувати окремі складники картини. Адже нам важливо передати враження тієї прихильності, тієї м'якості яке уміщено в даному прикметнику, так би мовити його музичний акорд. Вся складність розуміння такого твору полягає в тому, що ми надто звикли до предметного і чисте враження поза певним образом для нас дуже складне. Ми не можемо ще насолоджуватися твором живопису, не гвалтуючи свою уяву певним предметом, ми завжди знаходимо в собі прагнення пов'язати написаний твір з яким-небудь реальним предметом. Тут Живопис впізнає свою рідну сестру — Музику. (Іл. 6, іл. 7)

По-друге, такий твір створюється тільки на тонкому обліку сил, що діють в даному об'єкті, на проявах їхнього впливу на почуття автора, котрому необхідно підшукати у своєму матеріалі тотожні акорди сил у поєднанні форм, ліній і фарб. Саме тут живописні елементи отримують нарешті повну свободу для свого розвитку, свободу, яка не обмежена випадковою зовнішньою ознакою об'єкта, котрий є лише причиною їхнього життя, зате суворо підкорюються організуючому почуттю художника, його інтуїтивній волі.

Таємниця добрих очей буде трансформована в таємницю живописних форм, в мову цього дивного мистецтва, в його яскраву барвисту мову. Тут живопис говорить своєю дійсною, вільною мовою і як тепер видається дивним, що він раніше для своєї мови звертався до всіляких позик зі сторони.

Усі форми обличчя цінні й жодна значна форма не може бути цілком знищена. Під значними формами ми маємо на увазі найважливіші «частини обличчя»: ніс, лоб, щока тощо, а під незначними окремі площини, які входять до головних частин. (Іл. 5)

Динамізм форми не повинен долати її сутнісного характеру.

Форма, зберігаючи свою структуру, може розміщувати й концентрувати свій зміст в будь-яких місцях свого простору. Це дає можливість значно посилити її пластичне багатст-

во, не порушуючи її характеру. Динамізм проявляється не тільки у зміні характеру форми, але й переміщенні її змісту. Це необхідно мати на увазі, при вирішенні питання про живописний портрет. Тільки сильно виражений динамізм знищує основну форму. Чи є можливість припускати такий у формах обличчя людського? Вірогідно ні, оскільки кожне обличчя несе в собі для нашої свідомості певну довершеність в цілому і тісний [нерозбірливо] зв'язок між окремими своїми частинами. Порушення цього зв'язку або відсутність, найголовніших частин викликають почуття болісної дисгармонії, жалю тощо. Тому завдання вирішення живописного портрета має рахуватися з цими неодмінними умовами нашої свідомості, яка тісно зрослася із загальною структурою обличчя. Воно скоріше мириться зі зміною змісту якої-небудь форми, ніж з її відсутністю. Чи це не пряма вказівка для художника скористатися цілковитим динамізмом змісту форми і стриманим динамізмом самої форми? Чи не тут вирішення питання? Свідомість легше мириться зі зміною положення змісту форми, з її кольоровою зміною, ніж з порушенням чи знищенням анатомічної конструкції в людському обличчі. Вона пробачить злегка викривлений ніс, косе око тощо, але не може задовольнитися відсутністю або незвичною побудовою якої-небудь суттєвої форми. Крім того, обличчя є цілком певний окремий предмет, що має самостійне значення і цінність. Необхідно пам'ятати, що живопис поза портретом має справу із поєднанням цілої суми окремих об'єктів, як, напр., у пейзажі: будинок, дерево, трава, дорога тощо. Кожен із цих предметів має самостійне існування, цінність і силу, які й вступають у суперництво один з одним й у взаємній боротьбі у сприйнятті художника так чи інакше виявляють свою цінність. Той же об'єкт взятий окремо не має собі суперників у своєму цілому, яке таким чином і не може бути порушене. Якщо й відбувається у ньому боротьба, то ця боротьба внутрішня, силу якої може бути констатовано посилення або змаління якої-небудь його складової. Тут боротьба відбувається головним чином у галузі розміщення або динамізму змісту кожної окремої форми, яка для художника вирається в направленні посилення чи послаблення характеру даної форми. Тільки вступаючи в боротьбу з іншим самостійним об'єктом може в результаті вийти зміна конструкції одного з об'єктів і втрата чи зміна складових частин. Тому цілісність конструкції обличчя в живописному портреті може бути порушена тільки при суміщенні його з іншим достатньо сильним об'єктом, але й те ще питання наскільки сильно може виразитися ця зміна: зв'язність окремих частин в обличчі досягає для нас більшої міцності. Можливість змінювати динаміку зміну всередині окремої форми, посилення її характеру зміна кольору як матеріалу — ось ті можливості в межах яких може розвиватися творчість живописного портрета.

Права форм обличчя у своїй загальній конструкції до певної міри самодержавні. Вони допускають розвиток лише в бік виявлення своєї індивідуальності. В поєднанні цих знайдених індивідуальних форм має бути намічена вся психологічна глибина об'єкта. Її повний розвиток вирається у подальшому наповненні форм змістом, тобто в кольорі, котрий у зв'язку з просторовою формою дасть кінцеве вираження форми. Художник силою своєї інтуїції проникає в значення матеріалу окремої форми реального об'єкту, в її можливу психологічну глибину і вишукуючи в своєму барвистому матеріалі відповідний тон, враховуючи динамізм змісту в реальній формі тим самим знайде потрібні шляхи для заповнення обраним тоном наміченої форми свого твору. Саме по собі ясно, що художник має встановити які форми головні за своєю дією, які другорядні тощо, тобто свідоме визначення всіх взаємовідносин форми, повний облік сил тощо. Тільки тоді можливе виникнення живописного портрета й задовільне вирішення поставленого питання. В ньому повинна розвинути вся радість і трагізм колірного матеріалу, як відображення психічного багатства об'єкта і творчості художника. Питання про тілесність такого портрета, звичайно, відпадає, але зате, зберігши тільки видиму, зовнішню структуру своїх частин, буде виявляти живописно психіку реального об'єкту, переломлену через індивідуальність художника.

Додаток № 2

Справа 165 «Окремі нотатки з мистецтва . Про розуміння сутності мистецтва; форму, колір, портрет; втілення в мистецтві понять трагічного і радісного»
Автограф. 1 документ. 1916. Арк. 8.

Портрет

Дивовижне живописне сказання, чарівна казка. Чорна округлість щоки м'яко входить у синю кулю волосся. Друга жагуча палка щока закруглилася швидко й нервово, купається в чорній плямі й видає сонячні пахощі. Коралі вуст розцвітають від її радості...

Білий холодний лоб циліндричної форми міцно й владно тримає їхнє життя, сяючи знизу блакитним і зеленим. Фіолетова веселка розлилася ліворуч, розпалася зверху рожевим віялом, перетворилася у вузьке коло й упала блакитною прірвою за синьою кулею. Все тремтить, сповнене життя, все живе, розкрите у своїй таїні.

Звивисті коричневі западини закрутилися у білих і зелених завитках, сплуталися, переплелися й залякли у смертельній судомі. Чорна квадратна пляма лоба похмуро нависла над сіро-фіолетовою щокою, відкидаючи вниз глибоку тужливу тінь. Гострі кути форм зіштовхнулися, увігналися й завмерли у непорушному безсиллі... Темні лінії розплилися в боки й замкнулися червоно-коричневим кольором. Біле покривало обгорнулося довкола голови, заплаувавшись у чорних краплях. Тиснуть. Мучають... Червоногаряча смуга розрізала тінь.

Додаток № 3

Справа 165 «Окремі нотатки з мистецтва . Про розуміння сутності мистецтва; форму, колір, портрет; втілення в мистецтві понять трагічного і радісного»
Автограф. 1 документ. 1916. Арк. 10.

Портрет у тому вигляді, як він існує нині, не може вважатися витвором мистецтва — так ґрунтовно викривлені й забуті в ньому живописні закони. Враховуючи потребу публіки мати зображення близьких їм обличь, залишимо його їм, але не будемо висувати до нього художніх вимог. У даному випадку він не може піднятися вище, бо публіка бажає бачити тільки матеріал, тільки маску, приправлену більшою чи меншою дозою літературної психології. На цій лінії триває найжорстокіша боротьба нового художника з публікою, бо тут художник захищає свою творчу особистість, а публіка — віками накопичену інертність і нерозуміння самої сутності Мистецтва. Недивно тому, коли між новими художниками трапляються персони, що йдуть на компроміс із публікою. Тут жорстока боротьба, і не кожному дано достатньо сил і розуміння, щоб сміливо долати всі перешкоди: не забудьмо, що художники не звальються до нас із місяця, а виростають і розвиваються на тій самій грішній землі, що й публіка...

Тому мають рацію ті, хто відчувши нові зорі мистецтва, захоплено кричать, що Мистецтва Живопису ще немає і його квіти лише тільки розпускаються.

Література

1. Богомазов А. Об искусстве. Заметки теоретического характера // Украинські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упор. Д. Горбачов [та ін.]. Київ: Тріумф, 2005. С. 69–77.
2. Богомазов О. Думки про мистецтво. 1915–1916. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 158.
3. Богомазов О. Живопис та елементи / Пер. з рос. С. Яринича // Наука і культура. Україна: Щорічник. Київ, 1989. Вип. 23. С. 458–466.
4. Богомазов О. Живопис та елементи / Упор. і пер. з рос. Т. Попової та С. Попова. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
5. Богомазов О. Картина — глядач: [Фрагменти з трактату «Живопис та елементи»] // Хроніка–2000. 1992. № 1. С. 140–154.
6. Богомазов О. Основні кольори палітри. З'єднання двох кольорів. Рівновага кількості і якості. Таблиця сумісних кольорів. Пап., олівець, акварель, гуаш, олія. 1915–1916. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 189.
7. Богомазов О. Про мистецтво. 1915–1916. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 161.
8. Олександр Богомазов: творча лабораторія [науковий каталог] / Упор. О. Кашуба-Вольвач. Київ: Національний художній музей України, 2019. 448 с.
9. Nakov A. L'éloge l'oeuvre bien faite: aux origines du "formalisme" pictural // Alexandre Bogomazov: Jampol, 1880 — Kiev, 1930: Musee d'Art Moderne. Toulouse, 1991. P. 81–96.

References

- Bogomazov, A. (2005). Ob iskusstve. Zаметki teoreticheskogo haraktera [On Art. Notes of Theoretical Nature]. In *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* (pp. 69–77). Ed. D. Horbachov [et al.]. Kyiv: Triumph [in Russian].
- Bohomazov, O. (1915–1916). Dumky pro mystetstvo [Thoughts About Art]. CSAMLA of Ukraine (F. 360, Op. 1, Spr. 158), Kyiv [in Russian].
- Bohomazov, O. (1989). Zhyvopys ta elementy [Painting and Elements]. Trans. from Russian by S. Yarynych. *Nauka i kultura. Ukraina: Shchorichnyk*, 23, 458–466 [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1996). Zhyvopys ta elementy [Painting and Elements]. Ed. and trans. from Russian by T. Popova and S. Popov. Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1992). Kartyna — hliadach: [Frahmenty z traktatu "Zhyvopys ta elementy"] [Painting—Viewer: [Fragments for the Treatise *Painting and Elements*]]. *Khronika–2000*, 1, 140–154 [in Ukrainian].
- Bohomazov, O. (1915–1916). Osnovni kolory palitry. Ziednannia dvokh koloriv. Rivnovaha kilkosti i yakosti. Tablytsia sumisnykh koloriv. Pap., olivets, akvarel, huash, oliia [Basic Colors of the Palette. The Combination of Two Colors. The Balance of Quantity and Quality. Table of Compatible Colors. Paper, Pencil, Watercolor, Gouache, Oil]. CSAMLA of Ukraine (F. 360, Op. 1, Spr. 189), Kyiv [in Russian].
- Bohomazov, O. (1915–1916). Pro mystetstvo [On Art]. CSAMLA of Ukraine (F. 360, Op. 1, Spr. 161), Kyiv [in Russian].
- Kashuba-Volvach, O. (Ed.). (2019). *Oleksandr Bohomazov: tvorcha laboratoria* [naukovyi kataloh] [Oleksandr Bohomazov: Creative Laboratory [academic catalog]]. Kyiv: Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy [in Ukrainian].
- Nakov, A. L'éloge l'oeuvre bien faite: aux origines du "formalisme" pictural. Alexandre Bogomazov: Jampol, 1880 — Kiev, 1930: Musee d'Art Moderne. Toulouse, 1991. P. 81–96 [in French].

**THEORETICAL LEGACY OF OLEKSANDR BOHOMAZOV:
THE ARTIST'S NOTES IN *THE PORTRAIT PROBLEM***

Abstract. The publication of Oleksandr Bohomazov's theoretical text "On Portrait" (1915–1916) is part of the large manuscript *Thoughts About Art* which was written by the artist as a continuation of the theoretical work *Painting and Elements* (1914). Theoretical studies were an important part of his artistic work. In his paintings and graphics, Bohomazov develops a number of his own techniques that make it possible not only to convey the dynamic states of the depicted objects, but also to create the impression of intense dynamic tension and reproduce the feeling of movement. The main emphasis in the works is on the viewer's psychological perception of the feeling of this movement. Thus, his later theoretical explorations moved towards the visualization of the natural energy of objects, which was embodied in the new text, *Thoughts About Art* (1915–1916). Using the analytical approach to painting, Oleksandr Bohomazov formulates his artistic theory as an evolution of painting elements. Since the portrait genre played a vital role in the artist's creative practice, it is important to study the part of his theoretical texts aimed at understanding the goals and pictorial tasks that the artist is faced with during the creation of a portrait.

Key words: portrait theory, the work of Oleksandr Bohomazov, psychology of art, modernism in Ukraine/

Стаття надійшла до редакції 19.09.2023

Ілюстрації



Іл. 1. Портрет дружини. [1911-1912].
Папір, ліногравюра. ЦДАМЛМ України



Іл. 2-1. Богомазов. Аркуші з альбому малюнків,
етюдів, начерків. [1910-1914]. Папір, олівець.
ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 61



Іл. 2-2. Портрет дружини. [1910-1911].
Папір, графітовий олівець, акварель. НХМУ



Іл. 3. Богомазов. Аркуші з альбому з малюнками.
1913. Папір, вугіль, сангіна. ЦДАМЛМ Україн,
ф. 360, оп. 1, спр. 92



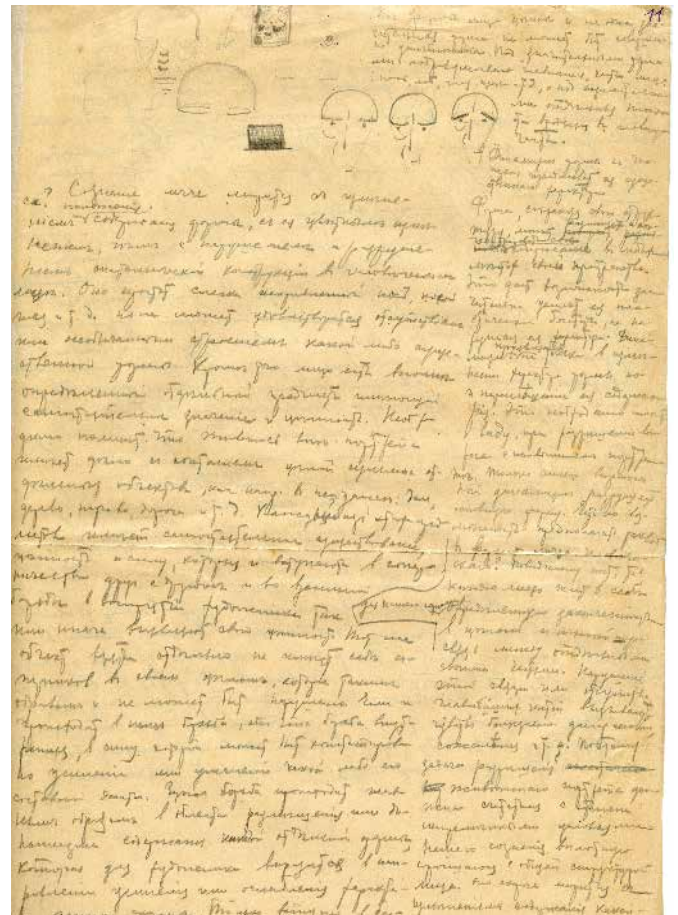
Іл. 4. Жінка, яка читає газету
(Портрет В. В. Богомазової). 1913.
Сірий папір, сангіна. НХМУ



Іл. 5. Кавказ. Герюси. Портрет В. Б. 1916.
Папір, олівець Negro. НХМУ



Іл. 6. Портрет. 1916. Папір, олівець Negro.
КМММК «Мистецький арсенал»



Іл. 7. Аркуш з зошиту «Думки про мистецтво».
ЦДАМАМ України, ф. 360, оп. 1, спр.158

ІГОР ШАЛІНСЬКИЙ, АНДРІЙ ЗАБУЖКО

**СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ТА ІНІЦІАТИВИ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
В КОНТЕКСТІ ЛОКАЛЬНИХ СУСПІЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ УКРАЇНИ
(НА ПРИКЛАДІ ПЛАТФОРМИ «ТЕПЛЕ МІСТО»)**

**CONTEMPORARY ART AND ART MANAGEMENT INITIATIVES
IN THE CONTEXT OF LOCAL SOCIAL TRANSFORMATIONS IN UKRAINE:
THE CASE OF *THE TEPLA MISTO* PLATFORM**

УДК 7.036+7.06+7.091 (477) «XX»

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.299212

Ігор Шалінський

Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник відділу
дизайну та архітектури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України,
amuigor@gmail.com

Ihor Shalinskyi

Ph.D. in Art Studies,
senior research fellow,
Department of Design and Architecture,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5366-5979

Андрій Забужко

Культуролог
am.zabuzhko@gmail.com

Andrii Zabuzhko

Cultural Scholar
orcid.org/0009-0002-5931-4808

Анотація. Більшість проектів, пов'язаних із сучасним мистецтвом, відбувається у столиці. Інші українські міста мають небагато потужних осередків популяризації сучасного мистецтва та активних представників арт-менеджменту. Однак саме такі ініціативи поза межами Києва можуть мати суттєвий вплив на суспільні трансформації. Метою статті є аналіз діяльності арт-менеджменту громадської платформи Івано-Франківська «Тепле місто» у сфері сучасного мистецтва. Впродовж дев'яти років ця платформа втілює численні проекти, які ініціюють суспільні трансформації в міській громаді. Одним з напрямків діяльності є залучення громадськості міста до сучасного мистецтва через виставки, мурали, перформанси, просвітницькі проекти тощо, які реалізуються завдяки грантовій підтримці з боку платформи. Арт-менеджери платформи працюють над програмою «Теплий Арт», яка після 2018 року трансформувалася в інші проекти. Фокусом діяльності мистецьких ініціатив обрано сучасне візуальне мистецтво в контексті підтримки художньої культури в місті. Від 2015 року проекти «Резиденція для художників», «Відкритий мистецький лекторій», гранти на виставки тощо переслідують цю мету. Крім того, проект популяризує відомі мистецькі постаті ХХ століття, які жили у місті та краї, через підтримку виставок, зокрема творчість Параски Плитки-Горицвіт, Осипа Сорохтея, Степана Назаренка та інших.

Ключові слова: сучасне мистецтво України, візуальне мистецтво, арт-менеджмент, платформа «Тепле місто», мистецьке життя Івано-Франківська

Постановка проблеми. Останнє десятиліття в українському мистецькому просторі вирізняється численними проектами, громадськими ініціативами, активізацією їхньої державної підтримки тощо. Такі заходи мають великий вплив на сучасне суспільне життя в еко-

номіко-правовому, мистецько-культурному, соціологічному та психолого-педагогічному аспектах. Більшість таких проектів відбувається у столиці держави, активну участь у цьому беруть представники арт-менеджменту, які є часто їх авторами та співвиконавцями.

Однак традиційно показовим для європейського суспільства є рівень суспільно-культурного життя держави за межами столиці. Тому важливим є аналіз позитивних тенденцій, пов'язаних із популяризацією сучасного мистецтва в українських регіонах, та показових прикладів впровадження сучасних технологій бізнесу, маркетингу й управління в арт-індустрії у контексті локальних суспільних трансформацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема, яку висвітлює стаття, ще не була предметом наукового дослідження. Тому основними джерелами інформації, залученими до розвідки, стали офіційна інтернет-сторінка платформи «Тепле місто» [7]; щорічні звіти про діяльність платформи [3; 4; 5; 6]; публікації про них у пресі [8].

Крім того, для означення основних напрямків арт-менеджменту в контексті сучасного мистецтва у 2013–2015 роках, коли виникла ініціатива «Тепле місто», важливою видається публікація Івана Бурнашова [2], у було окреслено події та тенденції сучасного образотворчого мистецтва, арт-ринку й арт-менеджменту. Для розуміння різних аспектів українських суспільних трансформацій актуальною стала праця Віктора Бурлачука [1].

Мета статті — аналіз діяльності у сфері сучасного мистецтва громадської ініціативи Івано-Франківська «Тепле місто», висвітлення особливостей арт-менеджменту цієї платформи, яка є прикладом для інших міст України.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво в патріархальному та постколоніальному українському суспільстві продовжує бути приводом для суперечок, особливо серед людей старшого покоління. Воно досі не стало важливою частиною соціально-культурного простору країни і нерідко сприймається як щось непотрібне, незрозуміле, «не наше». Такі оцінки стосуються не лише мистецтва ХХІ століття, а й подекуди мистецтва минулого століття. Це є наслідком колоніальних та тоталітарних потрясінь. Тому реалізм у візуальних мистецтвах й до сих пір є «еталоном високого стилю» для більшості наших співгромадян.

Утім, ця ситуація в останнє десятиліття все ж почасти змінюється на краще, адже просуванню ідей сучасного мистецтва в Україні сприяють і комерційні мистецькі інституції (галереї, дилери, ярмарки, аукціонні будинки та інші гравці арт-ринку), і некомерційні (музеї, арт-центри, мистецькі фундації, резиденції, біенале та інші інституції). Кожна з них має свою стратегію розвитку, художню політику, коло підтримки. Місце таких установ в культурно-мистецькому процесі міст України визначається якістю мистецтва, що представлено в їх стінах, кількістю подій, в яких вони беруть участь, а також вмінням майстерно поєднати просвітницьку і комерційну діяльність. Існує також необхідність розвивати сучасне візуальне мистецтво, адже із досягненням певного статусу чимало українських митців починають експлуатувати свої попередні досягнення, не турбуючись про те, щоб зробити щось нове, піти на сміливий експеримент, вийти на новий рівень [2, с. 5].

Тематика цієї розвідки передбачає аналіз діяльності некомерційних мистецьких інституцій в контексті локальних суспільних трансформацій. Серед найвідоміших некомерційних структур, які акумулюють різноманітні ініціативи щодо представлення, підтримки та популяризації сучасного мистецтва, варто відзначити львівське мистецьке об'єднання «Дзига», яке від 1993 року реалізує проекти та мистецькі акції, просуває сучасні арт-ідеї в межах Львова (виставки, покази кіно, фото, дизайн, тексти, концерти тощо).

Дещо пізніше, 2006 року, у Києві починає діяти приватний міжнародний центр сучасного мистецтва PinchukArtCentre, який позиціонує себе як відкрита платформа для мистецтва, суспільства та художників. Серед його ініціатив, в контексті нашого аналізу, відзначимо навчально-прикладну програму «Кураторська платформа», яка мала на меті виховати нове

покоління українських кураторів та мистецтвознавців. Крім того, доволі багато проектів для популяризації сучасного мистецтва та мистецтва ХХ століття у Києві від 2007 року було представлено в національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький арсенал».

Популяризація сучасного мистецтва, зокрема й візуального, активізувалася після Революції Гідності, коли процеси євроінтеграції та децентралізації стали пріоритетними для суспільних трансформацій. В контексті цього можемо стверджувати, що поштовх отримали як громадські, так і державні некомерційні мистецькі інституції. Причому більшість з них ставлять собі за мету підтримувати національний мистецький продукт та сприяти національній ідентифікації, що набуло особливої актуальності у 2014 році, коли почалася російсько-українська війна.

Варто в цьому контексті підкреслити роль створеної 2017 року державної установи «Український культурний фонд» (УКФ), а також Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку. УКФ здебільшого надає грантову підтримку художникам для власних проектів (виставок, лекцій, бієнале), виданням про сучасне українське мистецтво тощо. Музей Корсаків є приватною ініціативою родини Корсаків. Заснований 2018 року, він популяризує сучасне українське мистецтво на Волині і за її межами. На сьогодні ця установа є найбільшим в Україні музеєм сучасного українського мистецтва з власною колекцією живопису, графіки, скульптури, інсталяцій, відеоматеріалів починаючи від середини ХХ століття до сучасності. Причому в кожній з перелічених установ є повноцінні команди арт-менеджерів, які пропонують зрозумілу форму спілкування з візитерами, формують власну широку аудиторію, що є невід'ємною частиною арт-процесу. Адаже арт-менеджмент, попри все, переважно пов'язаний з якістю надання послуг у галузі мистецтва. Цьому сприяє регулярне оновлення експозиції, проведення лекцій і творчих вечорів з художниками, мистецьких акцій, видання мистецтвознавчої літератури тощо.

Існує чимало некомерційних установ, які популяризують сучасне мистецтво в Україні, проте їхня концентрація є задовільною лише у столиці, натомість в регіонах бракує якісних власних ініціатив. Як приємний виняток можемо назвати Івано-Франківськ. Варто врахувати, що саме у цьому місті ще у радянські часи започаткували міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза», яке відбувалося від 1989-го до 1997 року й стало суттєвим каталізатором мистецьких процесів як у самому місті, так і в Україні загалом.

Аналізована нами ініціатива «Тепле місто» позиціонує себе як інноваційна платформа для створення суспільних трансформацій через можливість самореалізації мешканців Івано-Франківська, досягнення високого рівня якості життя в місті через довіру та амбітність [7]. Євген Глібовицький, експерт з довготермінових стратегій та член наглядової ради проекту, зазначає: «Повторюваність успіхів — доказ їхньої невинності, ця повторюваність примножує прагнення і посилює мрії. Для нас, дванадцяти людей, кому платформа “Тепле Місто” довірила відповідальність бути наглядовою радою, це відповідальність за сталість намагань, за сталість змін, за сталість трансформацій. Зі зростанням успішності ростуть також очікування, ціна помилки чи неуспіху росте, на кону натхнення десятків, сотень і тисяч лідерів, які можуть взяти досвід “Теплого Міста” і зробити щось своє. “Тепле Місто” вчить цінувати творчість. Це приклад того, як багато можна досягти, якщо не розучитися мріяти. Але “Тепле Місто” також вчить цінувати випробування» [5, с. 5].

Платформа має на меті об'єднувати зусилля адміністрації міста, локального бізнесу та громади задля сталого розвитку Івано-Франківська. Її учасники сповідують такі цінності та принципи: повна прозорість мотивів і дій; готовність брати відповідальність та ініціативу на себе, не очікуючи, поки це зроблять інші; безумовна повага до думки іншого, навіть якщо вона не збігається з власним баченням; пошук безконфліктних рішень через діалог; посилення

спроможності локальних ініціатив та активізація мешканців Івано-Франківська; акселерація нових соціальних підприємств та нових інституцій; створення міжсекторальних моделей суспільних трансформацій. Юрій Филук, один з ініціаторів створення платформи, у звіті за перший рік роботи зазначає: «з головних принципів для нас є принцип об'єднання та взаємодії. В ньому криється колосальний, ще не до кінця усвідомлений у нашій країні потенціал. Слід зазначити, що всі головні успіхи платформи завдячують саме цьому принципу. “Тепле Місто” сьогодні це не лише управлінська команда чи наглядова рада, а також понад 500 меценатів, 100 волонтерів, 40 бізнес-партнерів, 10 партнерських організацій та кілька тисяч прихильників як в Івано-Франківську, так і за його межами. Із вдячністю всім вам ми ділимося в цьому звіті основними досягненнями платформи за перші 20 місяців її існування» [3, с. 3].

Ініціатива була започаткована 2015 року, а вже у 2018 році вона згуртувала довкола себе 56 бізнесів, 10 медіапартнерів для власного розвитку та трансформацій. До прикладу, громадський ресторан «Urban Space 100» 80 % прибутку спрямовує на підтримку інших громадських ініціатив Івано-Франківська. Також «Тепле місто» причетне до створення в Івано-Франківську інноваційної платформи нового формату на базі заводу «Промприлад». Цей простір має на меті об'єднати важливі для міста та його локальних трансформацій функції: нова економіка, сучасне мистецтво, неформальна освіта й урбаністика. «Промприлад» є також прикладом креативного кластера з метою виведення регіону на шлях динамічного розвитку. В кав'ярні «Urban Space 100» та у стінах «Промприладу» відбуваються більшість мистецьких подій платформи «Тепле місто» та діє галерея «Асортиментна кімната». У 2021 році на території «Промприладу» в колишньому цеху було відкрито інноваційний хаб для культурних та креативних індустрій «Парасолька», а його основною метою є надання архітекторам, дизайнерам, столярам, гончарам простору для реалізації власних розробок, ідей, проектів.

Однією з провідних місій платформи «Тепле місто» є активізація невеликих громадських ініціатив для трансформації розвитку міста через програму міських грантів. Пріоритетами таких грантів є покращення міського простору через вуличні меблі, зелені зони, дружність міста для всіх груп мешканців; залучення громадськості міста до популяризації сучасного мистецтва через виставки, мурали, перформанси, просвітницькі проекти; залучення мешканців до вуличного спорту, масовий спорт, рекреаційні заходи, організація велосипедного руху в місті; підтримка енергоефективності міста, його будинків та екологія; різні практики у підтримці прогресивної освіти та підприємництва [3, с. 7].

Від самого початку одним з важливих напрямків роботи стало сучасне мистецтво та мистецька освіта (програма «Теплий Арт», яка після 2018 року трансформувалася у інші проекти). Тому команда платформи одразу включала декілька арт-менеджерів, що відповідали за культурно-мистецький напрям: Роман Малиновський керував програмою «Теплий Арт», Лілія Гоголь координувала проекти програми «Теплий Арт», Василь Гошовський був дизайнером проекту «Вівіски», відеоконтент створював дизайнер Віталій Грех, було задіяно понад сто волонтерів [3, с. 6].

Фокусом діяльності арт-менеджменту стало сучасне візуальне мистецтво в контексті активації художніх процесів у місті. Проекти «Резиденція для художників», «Відкритий мистецький лекторій» від 2015 року були покликані реалізувати цю мету. «Відкритий мистецький лекторій» став творчою лабораторією для обміну ідеями, пропонував діалог між художниками та публікою (лекції та презентації), а «Резиденція» адаптувала тенденції актуального мистецтва через конкретні арт-об'єкти, що їх створили художники з різних країн у просторі Івано-Франківська [3, с. 10].

Наведемо для прикладу статистичні дані лише першого року діяльності: дві мистецькі резиденції за участі іноземних художників; шість відкритих лекцій на мистецьку тематику; сім інших подій культурної тематики: презентації, обговорення, творчі зустрічі. Загальна су-

ма видатків цих проектів складала 391 888 грн, з них грантові кошти становили 24 000 грн, внески партнерів (місцевий бізнес) — 67 888 грн; інша підтримка (надання негрошової підтримки чи послуг з боку місцевого бізнесу, підтримка мешканців, безоплатне надання матеріалів тощо) — 300 000 грн [3, с. 10]. Андрій Романчук, юрист й бізнес партнер платформи, вважає такі витрати доцільними, а ініціативи суспільної трансформації корисними та важливими: «Теплому Місту вдалося закласти основи абсолютно нового руху думки та ідеї, який буде давати результати і жити в зовсім різних формах, організаціях, об'єднаннях, метою яких буде розвиток і поступ» [4, с. 3].

Серед подій, які вдалося реалізувати арт-менеджерам проекту, насамперед варто відзначити ті, що не лише представляють митців, ініціюють створення мистецьких творів, а й ті, що мають просвітницький характер, заохочують до діалогу й подальших трансформацій у сфері візуального мистецтва в межах громади. Впродовж декількох років діяв «Відкритий мистецький лекторій» у форматі відкритих лекцій, презентацій для багатовекторної комунікації. Така ініціатива доповнювала сучасну мистецьку освіту в Івано-Франківську через різнопланові події, пов'язані з сучасним мистецтвом та історією візуального мистецтва ХХ століття. Назвемо лише кілька. Інтерактивний велотур муралами Івано-Франківська провів координатор та арт-менеджер Роман Малиновський. А серед лекційних проектів варто відзначити лекції Олександра Сушинського «Меланхолія мікроутопії», Дарії Кольцової «О Brave New Contemporary World: для чого і кому сьогодні потрібне мистецтво?»; Анатолія Звіжинського «Від Дада до Самборського», Оскара Штерцера «Французький сюрреалізм». Відбувся також окремий курс з 14 лекцій «Мистецтво ХХ — початку ХХІ століття» Олександра Сушинського, куратора та організатора «Лабораторії естетичних досліджень» та куратора багатьох культурних подій у Києві, Львові, Донецьку, Чернівцях.

Важливою для перспективи локальних трансформацій стала освітня конференція і серія воркшопів у сфері дизайну «Design Village», з діалогами, обміном досвідом між творчими особистостями, направлена на розвиток локальної спільноти дизайнерів. Доповідачі та учасники представили проекти, які отримали престижні міжнародні нагороди у сфері дизайну [4, с. 14]. Платформа «Тепле місто» долучається й до подій партнерів, до прикладу, арт-хакатон в Івано-Франківську «Культурний код міста» від платформи «Велика ідея» (9–11 жовтня 2015 року) за участі 70 осіб, а чотири проекти переможців отримали по 10 000 грн на їх реалізацію [3, с. 19]. Не менш важливою в цьому контексті є й робота з дітьми. Проект «Терапія мистецтвом» був направлений на формування позитивного ставлення до навколишнього світу. Результатом спільної роботи дорослих та дітей стали малюнки на стінах у дитячих навчальних і лікувальних закладах [4, с. 14]. 2015 року також було підтримано ініціативу «Франківський вуличний малюнок» [3, с. 8]. Відзначимо проект із розробки візуальної ідентичності Івано-Франківська (логотип, архітектурно-художня концепція вигляду вулиць, що стала основою для проекту «Вивіски» — привабливі вивіски зі збереженням естетики середовища та врахуванням архітектурних особливостей будівель) [3, с. 15]. Ці ініціативи реалізували компанія «Aimbulance» (м. Київ) і дизайнер Йован Роцанов (Jovan Rosanov), один із найкращих спеціалістів з айдентики в Європі [3, с. 14].

Включенню у громадський простір міста творів сучасного монументального мистецтва та його популяризації серед мешканців міста сприяв графіті-фестиваль «Алярм» у Івано-Франківську (2016, 2021 роки), а ініціював запрошення цього фестивалю до міста арт-менеджер платформи Віталій Грех. Це був майданчик для співпраці художників з різних міст України, які популяризують графіті і вуличне мистецтво: 20 художників з різних міст України створили роботи у різних стилях і техніках [3, с. 31]. Подібні ініціативи, але в меншому масштабі, відбувалися в рамках програми «Мистецька резиденція» платформи «Тепле місто». Був запрошений аргентинський художник-мураліст Хорхе Помар (AMOR), який ство-

рив дві роботи в різних локаціях міста, що віддзеркалюють уявлення художника про українські реалії [3, с. 10]. Також відбулася відкрита зустріч з художником та презентація його документального фільму [3, с. 10].

2016 року Славомір Чайковський (ZBIOK) з Польщі створив мурал «Свіжа фарба», який став прикладом концептуального мистецтва в Івано-Франківську. Митець апелює до теми пошуку ідентичності через алегоричні образи переходу від старого до нового у двох постатях і дзеркалі-порталі. Арт-менеджери зазначають у звіті за рік платформи «Тепле місто» стосовно цього муралу таке: «Одна з постатей має порушену структуру, зображуючи людину, деформовану важким спадком тоталітарної системи. Другий образ виконує функцію порталу, пройшовши крізь який, людина змінюється. З протилежного боку порталу розташований Модуль, образ, створений французьким архітектором Ле Корбюзьє. Модуль — символ прогресу і модернізації, символ відмови від старого задля нового. Напередодні створення ескізу художник подорожував Україною, спостерігаючи за процесами декомунізації. Його робота стала результатом роздумів над трансформацією українського суспільства» [4, с. 32].

Не менш важливим шляхом для об'єднання через мистецтво багатьох людей з різних соціальних груп став проект «Конгрес рисувальників» у травні 2015 року. Ключовою персоною був польський художник та скульптор Павел Альтгамер (Paweł Althamer), який створив діалог та комунікацію через різні техніки малювання, й кожний відвідувач міг залишити на стінах приміщення свій малюнок чи напис. Також у рамках резиденції пройшли відкрита зустріч з митцями і показ документальних робіт з мистецьких практик П. Альтгамера [3, с. 11].

Важливим сегментом роботи команди арт-менеджерів стала організація фінансової підтримки різноманітних виставкових проектів. Для галереї «Детектор» було надано 37 500 грн й реалізовано дві виставки: «Гра в імітацію» Сергія Міщенка і «Таємні процесії речей» Ростислава Котерліна [6]. Подібні проекти були спрямовані на підтримку митців, які у 1990-х творили обличчя сучасного мистецтва міста, та для заохочення молоді долучатися до ідей постмодернізму, що мало вирізняти Івано-Франківськ серед інших міст. Лілія Гоголь, колишня кураторка мистецьких програм, зауважує з цього приводу: «Спочатку ми хотіли рівнятися на європейські міста, але зрозуміли, що неправильно цуратися своєї провінційності. Є ряд даних, які формують місто, і які ми вже не змінимо. Ми хотіли бачити місто, яке наповнене класними подіями. Надавати обличчя саме цьому місту, запрошувати людей з інших міст» [8].

Багато ініціатив було направлено на те, щоб популяризувати сучасне мистецтво фотографії. Відзначимо підтримку бієнале «Фотопортрет» імені Степана Назаренка, видатного фотохудожника Івано-Франківська другої половини ХХ століття. У 2019 році у бієнале взяли участь 243 митці з усієї України, включно з АР Крим (допущено 683 фотопортрети, відібрано до експозиції 74 роботи). Фінансову підтримку (8700 грн) отримала ініціатива «Сучасний портрет 2019. Екологія», яка мала на меті у формі квесту містом Івано-Франківськом привернути увагу жителів та гостей міста до портретної фотографії як мистецтва та наголосити на важливості дбайливого ставлення до природи [6].

Особливу увагу арт-менеджери платформи приділяють й популяризації відомих мистецьких постатей ХХ століття, які жили в місті та краї. Це є також важливим аспектом локальної традиції, адже коли суспільство переживає різного роду трансформаційні процеси, важливо зважати на механізми, які дозволяють утримати суспільство в єдності, а традиція є одним із найефективніших єднальних механізмів [1, с. 49]. 2016 року, з метою привернути увагу до фотографічного спадку мисткині Параски Плитки-Горицвіт (1927–1998) та спонукати громадськість впорядковувати сімейні фотоархіви, відбулася виставка світлин. Гуцульську художницю, письменницю, фольклористку, народну філософиню Параску Плитку-Горицвіт представив проект під назвою «Портрет місця і часу» [4, с. 14], адже як етнографка

вона займалася фотофіксацією гуцульського побуту та звичаїв. Проект отримав велику популярність, а персона справила «культурний шок» на громадськість міста та України. Тому ця ініціатива у 2019 році переросла у масштабну виставку творчого доробку мисткині «Подолання гравітації», яку організував Мистецький Арсенал у Києві.

Грантове фінансування (10 000 грн) отримала також виставка художніх творів «Осип Сорохтей. З минулого — у сьогодні» до 130 річниці від дня народження видатного галицького митця Осипа-Романа Сорохтея. Його творчість тривалий час перебувала поза межами мистецьких досліджень. Тому лише вузькому колу фахівців були відомі його карикатури, портрети, жанрові сцени, біблійний цикл «Хресна дорога» тощо. На виставці було представлено близько двохсот творів художника з трьох музеїв та приватних колекцій [6]. Зауважимо, що подібних ініціатив було багато, а у розвідці ми висвітлили лише окремі.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Шлях розвитку та популяризації сучасного мистецтва, який запропонувала платформа «Тепле місто» у контексті сприяння локальним суспільним трансформаціям з боку недержавних структур, спирається на солідарність арт-менеджменту, громадських активістів, волонтерів та залучення фінансів локального бізнесу й з різноманітних грантових програм. За дев'ять років активної діяльності групи арт-менеджерів втілено багато проектів програм платформи: «Резиденція для художників», «Відкритий мистецький лекторій», гранти на виставки тощо. Доведено, що ця ініціатива є позитивною практикою залучення сучасного мистецтва до комплексних ініціатив з розвитку Івано-Франківська. Лекції, виставки, мистецькі резиденції тощо охопили широке коло представників громади міста та сприяли знайомству з ідеями постмодернізму, концептуальним мистецтвом та відомими мистецькими персоналіями міста та краю. Ініціативи платформи «Тепле місто» є показовим прикладом локальних мистецьких трансформацій регіональних центрів України як показника культурного розвитку. Такі приклади в Україні мають бути детально проаналізовані та популяризовані.

Література

1. Бурлачук В. Суспільна трансформація як руйнування та вибір традиції // Суспільна трансформація: концептуалізація, тенденції, український досвід. Київ: Інститут соціології НАН України, 2004. С. 49–72.
2. Бурнашов І. Сучасне образотворче мистецтво та арт-ринок в Україні (оглядова довідка за матеріалами преси за неопублікованими матеріалами 2012–2013 рр.) // ДЗК. Вип. 2013. 3/5. 21 с. URL: http://www.nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2013/Art13-1.Pdf (дата звернення: 02.09.2023).
3. Звіт за 2015 рік // Тепле місто: офіційний сайт. URL: https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/richnyi_zvit_2014-2015.pdf (дата звернення: 02.09.2023).
4. Звіт за 2016 рік // Тепле місто: офіційний сайт. URL: https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/teple_misto_annual_report_2016_web.pdf (дата звернення: 02.09.2023).
5. Звіт за 2017 рік // Тепле місто: офіційний сайт. URL: https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/annual_report_2017_web.pdf (дата звернення: 02.09.2023).
6. Звіт за 2019 рік // Тепле місто: офіційний сайт. URL: <https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/zvit2019.pdf> (дата звернення: 02.09.2023).
7. Тепле місто: офіційний сайт. URL: <https://warm.if.ua/> (дата звернення: 02.09.2023).
8. Лауценко О. Залишайтеся, у нас тепло. Як у Франківську з'явився міф «Теплого Міста» // Куфер. Дата оновлення: 30.01.2021. URL: <https://kufer.media/misto/zalyshajtes-u-nas-teplo-yak-u-frankivsku-z-yavuvysya-mif-teplogo-mista/> (дата звернення: 02.09.2023).

References

- Burlachuk, V. (2004). *Suspilna transformatsiia yak ruinovannia ta vybir tradytsii* [Social Transformation as the Destruction and Choice of Tradition] // *Suspilna transformatsiia: kontseptualizatsiia, tendentsii, ukrainskyi dosvid* (pp. 49–72). Kyiv: Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Burnashov, I. (2013). *Suchasne obrazotvorche mystetstvo ta art-rynok v Ukraini (ohliadova dovidka za materialamy presy za neopublikovany my materialamy 2012–2013 rr.)* [Contemporary Fine Art and Art Market in Ukraine (Overview Reference Based on Press Materials Based on Unpublished Materials of 2012–2013)]. *DZK*, 3/5. Retrieved from http://www.nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2013/Art13.1.Pdf [in Ukrainian].
- 2015 Report. *Teple Misto*. Retrieved from https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/richnyi_zvit_2014-2015.pdf [in Ukrainian].
- 2016 Report. *Teple Misto*. Retrieved from https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/teple_misto_annual_report_2016_web.pdf [in Ukrainian].
- 2017 Report. *Teple Misto*. Retrieved from https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/annual_report_2017_web.pdf [in Ukrainian].
- 2019 Report. *Teple Misto*. Retrieved from <https://warm.if.ua/wp-content/uploads/2023/01/zvit2019.pdf> [in Ukrainian].
- Teple Misto* (2023). Retrieved from <https://warm.if.ua/>
- Laushchenko, O. (2021, January 30). *Zalyshaites, u nas teplo. Yak u Frankivsku zivayvsia mif "Teploho Mista"* [Stay, We Are Warm. How the Myth of the *Teple Misto* Arose in Frankivsk]. *Kufer*. Retrieved from <https://kufer.media/misto/zalyshajtes-u-nas-teplo-yak-u-frankivsku-z-yavvyvsya-mif-teploho-mista/> [in Ukrainian].

SHALINSKYI I., ZABUZHKO A.

CONTEMPORARY ART AND ART MANAGEMENT INITIATIVES IN THE CONTEXT OF LOCAL SOCIAL TRANSFORMATIONS IN UKRAINE: THE CASE OF THE *TEPLE MISTO* PLATFORM

Abstract. Most of the art projects related to modern art take place in the capital. Other Ukrainian cities mostly have few powerful centers for the promotion of modern art and few active representatives of art management. However, such initiatives outside the capital can have a significant impact on social transformations. The purpose of this article is to analyze the activity of art management of the public platform of Ivano-Frankivsk *Teple Misto* in the field of contemporary art. In the last nine years, this platform has implemented numerous projects that are aimed at social transformations in the urban community. One of the areas of its activity is the engagement of the city's public with modern art through exhibitions, murals, performances, educational projects, etc. These projects were implemented through a number of grants from *Teple Misto*. Art managers of the platform work on the *Warm Art* program. After 2018, this program was transformed into other projects. Contemporary visual art has been chosen as the focus of artistic initiatives for the purpose of promoting artistic processes in the city. Since 2015, the projects *Residence for Artists*, *Open Art Lecture Hall*, grants for exhibitions, etc. have served this goal. In addition, the project promotes famous art figures of the 20th century from Ivano-Frankivsk and the region through the support of exhibitions of the art by Paraska Plytka-Horytsvit, Osyp Sorokhetei, Stepan Nazarenko and others.

Keywords: contemporary art of Ukraine, visual art, art management, *Teple Misto* platform, art of Ivano-Frankivsk

Стаття надійшла до редакції 05.09.2023

**ТЕАТР І МУЗИКА:
КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ
МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК**

**THEATRE AND MUSIC:
CONCEPTUALIZATION
OF ARTISTIC PRACTICES**

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН

КУГЕЛЬЯНСТВО У ДИСКУРСІ ТЕАТРАЛЬНОГО СКАНДАЛУ
(УКРАЇНА, ПЕРША ЧВЕРТЬ ХХ СТОЛІТТЯ)KUGELIANISM IN THE DISCOURSE OF THEATRE SCANDAL
(UKRAINE, THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY)

УДК 792.03(477) "1900/1925"

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294847

Олександр Клековкін

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділу естетики,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
orcid.org/0000-0002-3481-2790

Olexander Klekovkin

Doctor in Art Studies, Professor,
Head of the Department of Aesthetics,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: olehander@gmail.com

Анотація. Досліджено концепцію театральної журналістики, яку наприкінці ХІХ століття сформував Олександр Кугель та його видання, а також вплив Кугеля, його видань і авторів, яких він рекрутував, на експансію преси та розпалювання конфлікту між пресою і театром. Як редактор Кугель сформував навколо свого видання кількісно значну групу театральних журналістів, діяльність якої розглянуто не як окремих випадок, а як систему, *кугельянство*, яка поширилась через впливовість Кугеля у театральній журналістиці. Методологія реконструкції цієї моделі базується на виокремленні у видавничій практиці Кугеля фокальних точок — конфліктів між пресою і театром, наслідком яких стали театральні скандали або, як зазвичай їх називав Кугель, «інциденти», у розгортанні яких він брав активну участь. Зasadничим складником *кугельянства* був дискурс скандалу у поєднанні зі структуруванням культурного простору за імперськими лекалами та послідовним вибудовуванням таких стосунків між пресою і театром, в яких театральна журналістика мусила посісти панівне місце. Серед концептуальних засад *кугельянства* виокремлено: *суб'єктивізм, презумпція власного смаку і опора виключно на авторитет журналіста; надання критики статусу самостійного виду мистецтва; імпресіоністичність як стильовий ідеал; неосудність публічно висловлених суджень журналіста, незалежно від форми, в якій вони оприлюднені; «патріотична аполітичність»* (захист підвалин «*русского мира*»), а також парадоксальна непослідовність — несприйняття антисемітизму поряд із послідовною українофобією. Окреслено роль *кугельянства* у формуванні в українській театральній культурі провінційної самоідентифікації, означено внутрішній зв'язок між дискусіями, котрі одночасно розгорталися у середовищі російської інтелігенції: про кризу інтелігенції (про інтелігенцію та інтелігентщину, псевдоінтелігенцію) і про стосунки преси і театру.

Ключові слова: театральна критика, театральна журналістика, видавнича і творча діяльність Олександра Кугеля, *кугельянство*, театральний скандал, інтелігенція vs інтелігентщина (псевдоінтелігенція).

«У ті часи, — писав свідок культурного життя Російської імперії початку ХХ століття, — *королем газетних рецензентів* вважався дуже досвідчений і недурний Homo Novus (Кугель)» [18, с. 217]. Це той самий Олександр Рафаїлович Кугель (1864–1928), який, висунувши

себе на роль *Нової Людини* (*Ното Новус*), прославився не лише швидким пером, кмітливим розумом та юридичною гнучкістю, а й впливом видавничої імперії, яку він створив, на розвиток театральної журналістики, а ширше — на розвиток і структурування театральної культури Російської імперії, зокрема й України.

Проблемною ситуацією є підвалини, на яких трималося «королівство» Кугеля: *стандарту театральної журналістики*, які він запровадив на шпальтах одного із найвпливовіших театральних видань — петербурзького тижневика «Театр и Искусство», *та їхній вплив на формування скандального дискурсу у театральній культурі України* означеного періоду.

Аналіз досліджень, присвячених театральній журналістиці, підтверджує винятковий королівський статус, на який і справді претендував Кугель. У перших спробах аналізу його творчості, здійснених невдовзі після його смерті, увага акцентувалася на його стилі і таланті, а серед хиб відзначався немарксистський характер його писань, що не завадило вважати його людиною *передовою*, хоч і з індивідуалістично-анархістським ухилом, який не дозволив йому дорости до діалектичного матеріалізму (Анатолій Луначарський); інші автори писали про догматизм Кугеля (Владімір Волькенштейн), про грубі помилки, плутанину, неправильне тлумачення, відсутність аналізу, непереконливість, необґрунтованість, наївність і незрозумілість його писань (Ісаак Туркельтауб). Однак ще за його життя радянська влада видрукувала кілька його книжок [12; 13], а по смерті Кугеля (1928) — невеличкий за обсягом збірник спогадів про нього (А. Луначарський, П. Коган, А. Свідерський та ін.), збірку його праць (з передмовою А. Луначарського і коментарями І. Туркельтауба) [14], в яких він себе портретував, «Большая Советская Энциклопедия» 1937 року подала про нього статтю тощо.

Набагато точнішу характеристику творчості Кугеля, керуючись іншими принципами аналізу, залишив пізніший дослідник: «Перші театральні рецензії Кугель написав за завданням редактора “Санкт-Петербургских ведомостей”, не відчуваючи до цього жодного покликання. Юрист за освітою, він не досяг успіху в адвокатській практиці. Ампула репортера і фейлетоніста йому пасувало більше», оскільки ж «Кугель завжди залишався дилетантом у проблемах естетики, а в соціально-політичних поглядах частіше задовольнявся розпливчастим лібералізмом, створення певної позиції та системи оцінок йшло у нього повільно» [7, с. 71]. І «хоча в журналі та навколо нього було багато галасу і суперечок, душею яких був сам Кугель, діяльність його як критика схожа радше на монолог» [7, с. 77], «Кугеля не можна вважати об'єктивним літописцем театру» [7, с. 90] (а він цього і не прагнув) і «театрознавство Кугеля [у ХХ столітті] зберігало риси уявлень 1880–1890х років» [7, с. 90].

Від цієї «суперечливої» моделі сприйняття творчості Кугеля принципово не відрізняються дослідження, що їх здійснили інші співвітчизники Кугеля, що підтверджується заснуванням у сучасній Росії премії Кугеля у галузі театральної критики. Окремим сюжетом у дослідженні творчості Кугеля є памфлет Северина Паньківського, який зосереджував увагу на імперських культурних зазіханнях Кугеля [15; 16].

У цілому, однак, у публікаціях, присвячених Кугелю, більше уваги приділялося його індивідуальній творчості, і справді дуже виразній, аніж стратегічним завданням, які він намагався реалізувати як редактор видання і громадський діяч. Що ж до його впливу на театральне життя України, він досі не був предметом дослідження.

Для завдань цієї розвідки особливе значення має теоретично обґрунтована модель театральної журналістики, яку він висунув і просував впродовж двадцяти років, і вимагав дотримуватися її принципів від авторів, які друкувалися на сторінках його журналу. На цих принципах було виховано численних послідовників, зокрема і в Україні, сформовано впливовий напрям у театральній журналістиці з відповідною жанровою системою.

Методологія реконструкції цієї моделі базується на виокремленні у видавничій практиці Кугеля фокальних точок — конфліктів між пресою і театром, які реалізувалися у теат-

ральних скандалах або, як зазвичай їх називав Кугель, в «інцидентах», розгортанню яких він сприяв, підживлюючи публікаціями і намагаючись структурувати таким чином театральний простір.

Реконструкція цієї моделі здійснюється здебільшого на основі публікацій на шпальтах видання, яке редагував Кугель. Однак *одиноцею виміру* виступає не ставлення преси до того чи того мистецького явища (вистави або митця), а «законні цілі», бойові дії, їхнє ідеологічне обґрунтування, а також принципи організації наступу й оборони з боку преси.

Наукова новизна дослідження визначається постановкою питання про модель театральної журналістики, що її впровадив Кугель, засадничим складником якої був дискурс скандалу у поєднанні зі структуруванням культурного простору за імперськими лекалами та послідовним вибудовуванням таких стосунків між пресою і театром, в яких театральна журналістика мусила посісти панівне місце.

Між чинними для розглянутого періоду термінами *театральний журналіст*, *театральний репортер*, *театральний рецензент*, *театральний критик* перевага надається першому — *театральний журналіст*, що зумовлено не примхами і лексичними уподобаннями автора, а соціальною невизначеністю театральної критики як професійної діяльності, на відміну від театральної журналістики, яку можна описати, керуючись чіткими ознаками: *хто* (журналіст), *де* (на шпальтах періодичних видань), *як* (спираючись на жанрову систему журналістики), *про що пише* (про театр).

У контексті цієї розвідки потребує уточнення також інше поняття: *театральний скандал*. Хоча від кінця XIX століття скандал став ледь не атрибутом мистецького життя, однак мусимо розрізняти скандал, спровокований *художнім жестом митця* (твір суперечить традиційним естетичним нормам), і скандал, ініційований пресою (образ театрові або, у широкому значенні, митцеві, яку нанесла преса).

Предметом цієї розвідки є саме другий тип скандалу — винесений у публічну площину конфлікт між пресою і театром, а також роль А. Кугеля та його видання у цій боротьбі. Уточнення вимагатиме також інший термін, який визріє наприкінці цієї розвідки і стане ключовим.

Викладу основного матеріалу мусить передувати коротка експозиція — нагадування про деякі ключові факти біографії Кугеля.

Народився Александр (Авраам) Кугель 1864 року у місті Мозир у сім'ї рабина, отримав юридичну освіту у Петербурзькому університеті (1886). Шлях у журналістиці розпочав з писань «про все потроху», однак, зорієнтувавшись, 1886 року переключився на театр, і вже 1892 року журнал «Театральний мирок» писав про нього як про одного з найталановитіших «молодих публіцистів». 1897 року став головним редактором щотижневика «Театр и Искусство», який виходив до 1918 року включно. Під шапкою цього видання друкував бібліотечку модних п'єс, праці, присвячені практиці театру, довідкові видання тощо і створив таким чином потужний видавничий голдинг, який, пропагуючи консервативні естетичні і «прогресивні» етичні норми у суміші з ідеологією «*русского мира*», з певною періодичністю писав (і читав лекції у Києві) про «кризу театру», закликав до усамостійнення або навіть відокремлення театральної журналістики від мистецтва, її інституціалізації тощо. Скромну роль у реалізації цих функцій в Україні відігравав і його брат — Йона Кугель, який народився 1873 року також у Мозирі, гімназичну освіту здобув у Чернігові, університетську — в Петербурзі, а у часи, на які припадає видавнича активність Александра Кугеля, працював спочатку у часописі «Театр и Искусство», згодом у газеті «Киевская мысль» і «прославився» здебільшого через позови проти нього у «літературних справах». Обидва брати, немов зазираючи у день завтрашній, співробітничали з представниками майбутньої партноменклатури, зокрема з наркомом освіти А. В. Луначарським, що за радянської влади відіграло істотну роль для стату-

су А. Кугеля як недоторканого. Крім усього іншого, Александр Кугель заснував театр пародій «Кривое зеркало», яким керував до кінця життя (1928).

Бізнес-модель театрального видавничого дому, яку запровадив Кугель, разом із *театром пародій* і концепцією театральної журналістики утворювали єдине системне ціле, орієнтоване на структурування театрального світу і домінування в ньому. Те, на що не міг вплинути журнал, висміював театр пародій, до того ж, здійснював це завжди у межах чинного законодавства, яке пильнував і на сторінках щотижневика охоче роз'яснював — особливо полюбляв коментувати юридичний аспект запитів акторів, які подавали позови на журналістів. Розглядаючи «*принципове*», як він писав, питання про обов'язок редакцій друкувати листи театрів зі *спростуваннями писань театральних рецензентів*, Кугель посилався на закон («вважаємо не зайвим пояснити юридичний бік справи») і давав, як неважко здогадатись, передбачувану відповідь: не зобов'язані. Але найголовніше — мотивація у традиційно кугелівському дусі: «Навряд чи під спростуванням можна розуміти так звану “антикритику”», адже «межа між об'єктивним викладом фактів і суб'єктивною оцінкою настільки невлітима, що у більшості випадків спростування рецензій навряд чи можуть розраховувати на законне задоволення <...>. Така широка свобода спростування [рецензій] позбавила би пресу її авторитету <...>. Багато хто схильний думати, що рецензент є ніби уповноважений від публіки. Це фальшива думка. Рецензент є передусім “уповноважений” від себе. Думки, відгуки та смаки публіки аніскільки для нього не обов'язкові, бо інакше замість рецензентів слід було б встановити механічні апарати для підрахунку оплесків» [4]. У цьому коментарі — ціла концепція театральної журналістики, яка, з огляду на охоплену виданням аудиторію, мала істотний вплив на тогочасний дискурс про театр. Зовні ця концепція нагадувала ледве не філософське обґрунтування агностицизму та його трансформацію у журналістиці, однак насправді була не чим іншим, як спробою театральної журналістики завоювати право на неосудність і... безвідповідальність. Фактично йшлося про *журналістську недоторканність*, про *імперію неосудних, останньої інстанції, верховного мистецького суду*, представники якого не можуть бути притягнуті до відповідальності навіть за брутальність, наклеп, цькування та інші форми самоствердження або реалізацію власних комплексів і професійних деформацій. Керуючись цими уявленнями, один із фігурантів театральних скандалів під час суду виправдовувався тим, що його *образливі висловлювання були лише метафорами* (як зручно перебувати у такому інфантильно-безвідповідальному статусі! ☺).

Іншим внеском Кугеля у театральну культуру Російської імперії були його численні спроби не лише визначити завдання театральної журналістики, а й інституціалізувати її, створивши спілку, яка, за словами його однодумців, мусила «не обмежуватися пет-ро-градськими критиками, а й охопити критику взагалі, тобто і московських, і провінційних представників театрального пера» [1]. Посутньо, йшлося не про масонську ложу для «гри в бісер», а про бізнес-імперію, на чолі якої мусив стати сам Кугель. Реалізувати цей задум до жовтневої революції Кугелю вдалося лише фіктивно, на папері, а після 1917 року справу інституціалізації послідовно і надовго здійснювала радянська влада, визначаючи завдання театральної журналістики у численних постановках і, хоч і компромісно, а все ж легітимізуючи її як соціально корисну працю, тобто як інструмент пропаганди, що й визначило межі її відповідальності, жанрові особливості тощо.

На перший погляд, якщо не брати до уваги хоч і неоголошеного, а все ж виразного імперського патріотизму Кугеля, його концепція театральної журналістики мала нібито мирний характер. Однак, зіткнувшись із практикою, вона ледь помітно перетворювалася на агресивну, що й увиразнилося у театральних скандалах доби, особливо у київських театральних скандалах, *коротка хроніка* яких дозволяє окреслити динаміку конфлікту.

В українській пресі і Кугелевому виданні найгучнішими скандалами перших десятиліть століття стали такі протистояння: Старицький vs Александровський; Садовський vs Петлюра; Андреев vs Николаев і Чаговець; театр «Соловцов» vs Ярцев.

Скандали стали наслідком протестів або судових позовів митців проти театральних журналістів, а предметом звинувачень на адресу журналістів була не «художня оцінка», а хамство, тобто форма, в якій «художню оцінку» було оприлюднено.

Видання Кугеля не могло оминати цих скандалів з кількох причин. Будь-який скандал — це завжди пожива для жовтої театральної преси, а тим більше, коли йдеться про скандал, який зачіпає інтереси самої преси, її і без того низький соціальний статус, та ще й у якійсь «провінції».

Формально висловлені обвинувачення журналістів стосувалися начебто плагіату з боку драматурга (Александровський vs Старицький), «малохудожності» (Ярцев vs театр «Соловцов»), відсутності «художньої правди» (Николаев і Чаговець vs Андреев), застарілого репертуару та умов праці акторів (Петлюра vs Садовський).

У ставленні Кугелевого видання до цих скандалів простежується динаміка. 1897 року, у рік заснування журналу «Театр и Искусство», покликаючись на інші видання, Кугель лише переповідав зміст скандалу, спровокованого київським журналістом Ізмаїлом Александровським і дотримувався *майже* нейтральної позиції, ангажованість якої відстежується лише у ледь помітних напівнатяках, у послідовності і доборі «випадкових» слів тощо. Тієї ж тактики видання дотримувалося впродовж кількох років, коли тривав судовий розгляд справи Старицького проти Александровського, і навіть майстерно удавав, що нічого не знає про «секрет Полішинеля», тобто про зв'язок редактора московського видання, на шпальтах якого на Старицького було зведено наклеп, з Третім відділенням (політичною поліцією).

Можна було би цю позицію вважати *майже* нейтральною, якби паралельно Кугель не розгортав інший сюжет, спрямований на посилення статусу театрального журналіста. Ні, не конкретного журналіста Александровського, який спровокував скандал, а театральної журналістики як виду діяльності. Це помітно у передовицях, що їх писав і друкував Кугель, у літературних портретах театральних журналістів і спогадах про них, у проблемних статтях, а також в інших схожих матеріалах. Донедавна такого не було, адже журналіст, а надто журналіст театральний, і не лише в Російській імперії, а й у європейській культурі, у драматургії Густава Фрайтага, Петра Каратигіна, Фьодора Коні, Ніколая Євреїнова, Володимира Винниченка та інших авторів сприймався лише як комічний, а то й водевільний персонаж.

Так само приховані акценти помічаємо і у коментарях до наступного гучного скандалу, який бере початок 1907 року і триває принаймні впродовж наступного року. Розпочався скандал тихо — з публікації на шпальтах видання, яким керував Кугель, «листів про українську сцену» Симона Петлюри. Написані у стриманому тоні, ці листи, тим не менш, порушували розумний баланс, адже не враховували контекст, змістом якого було культурне і політичне протистояння між столицею імперії і «київським міщанином», а також хибували на здебільшого безпідставні узагальнення і звинувачення на адресу українських театральних діячів. Однак підбадьорений підтримкою столичної преси Петлюра продовжив атаку на український театр на сторінках газети «Слово», яку сам очолював, ще радикальнішими засобами і дедалі більш прицільно зосереджуючи увагу на Садовському і його щойно створеному театрі, що спочатку викликало протест з боку акторів театру Садовського, далі — відповідь Садовського, втручання Сергія Єфремова та його спробу розборонити учасників конфлікту, коментарі Андрія Ніковського тощо. А предметом конфлікту, як і в «інциденті» між Старицьким і Александровським, став той самий статус, який дозволяв журналістові здійснювати *публічну образу*.

Яким боком притулився до цієї справи А. Кугель?

Ніяких особистих мотивів для того, щоб узяти бік Петлюри, у Кугеля не було, однак був важливіший мотив: статус театральної журналістики, за який він вів боротьбу від початку існування свого голдингу, та його імперські зазіхання. Тому у коментарях до цього конфлікту він безперечно став на бік Петлюри.

Найбільшого розголосу дістав «інцидент», як його називав Кугель, між театром «Соловцов» і московським критиком, постійним і улюбленим автором Кугелевого журналу Петром Ярцевим, який кілька років жив у Києві, доки його не перестали друкувати київські видання. Конфлікт посилювався саме через останню обставину — Кугель відчайдушно кинувся на захист Ярцева, і впродовж кількох чисел видання здійснювало посилений наступ на бунтівну «провінцію», адже Кугель усвідомлював, що протистояння загрожує перерости у загальнодержавне і може вщент зруйнувати все, що впродовж багатьох років він вибудовував — *недоторканість театральної журналістики, а надто столичної* [10].

Нарешті останній у череді київських «інцидентів» — конфлікт, який, піддавшись загальному тренду, спровокував 1912 року київський журналіст, автор нарису про російський театр у Києві Ніколай Ніколаєв, якого Кугель у спогадах ніжно називав «чудесною людиною», а сама «чудесна людина» згадувала про бойкот, який їй оголосили київські актори, — звісно, за те саме, за публічну образу і цькування. Кугель коментував ці бойкоти, як і належить столичному театральному журналістові: «Я вважаю за ніщо революційну фразеологію та акторські “бойкоти” — останні особливо, а київські ще й переважно» [11].

Від початку 1900-х Ніколаєв друкував на шпальтах Кугелевого видання «листи з Києва», де, розводячись про «посереднє» або «погане» виконання акторських ролей, не вибивався із загального тону театральної журналістики, доки 1912 року не спровокував, разом з Всеволодом Чаговцем, скандал з Леонідом Андреевим. Предмет скандалу, як завжди, той самий, а тон такий, що російська критика Харкова, обговорюючи скандал, дорікнула «чудесній людині»: «Театральний рецензент мусить бути... ввічливим» [2].

На цьому можна було би завершити коротку хроніку київських театральних скандалів, якби не теза Кугеля, нехтувати якою неможливо. Коментуючи один із «київських інцидентів» і переспівуючи есей Оскара Вайлда «Критик як митець» (1890), Кугель оголосив: «Прагнення з театрального критика зробити товариша та помічника режисера зовсім не відповідає поняттю про театральну критику як про *самостійне мистецтво*» [17]. Контекст, в якому було виголошено цю тезу, а також численні резолюції з'їзду режисерів з приводу театральної журналістики і відмова акредитувати журналістів на з'їзді, не залишають місця сумнівів стосовно характеру стосунків між виданням Кугеля і театрами. І все це — не одиничні «інциденти», а послідовна, концептуально виважена боротьба за інституалізацію *позамистецького (надмистецького) панівного статусу* театральної журналістики.

Такі «інциденти» для тогочасної театральної культури були справою буденною: «Ми, — повідомляло видання Кугеля — отримуємо щодня викриття, спрямовані проти рецензентів, і якщо не друкуємо їх, то лише тому, що довелось б все число присвятити зразкам театрального критиканства. В одному листі пропонується заснування товариства сценічних діячів для боротьби з несправедливими рецензіями. В іншому — рекомендується організувати спілку, члени якої зобов'язалися б не читати рецензій тощо» [8]. Однак особливе значення мали саме «провінційні» скандали, які Кугель зазвичай підтримував навіть тоді, коли безпосередньо в них не втручався, а лише публікував матеріали своїх авторів «з провінції» (адже без розголосу справжнього скандалу не буває).

Повідомлення про скандали у «провінції» зазвичай подавалися в одному з найпопулярніших (поряд із рубрикою «Чутки» і позакатегорійним фейлетоном) на сторінках кугелівського видання жанрів, у «листах з провінції». Невибагливі, інколи дотепні, написані у вільній формі, немов погано структурований потік свідомості з більшою або меншою претензією на

художність, ці листи зазвичай писали саме місцеві театральні журналісти. Листи з Києва зазвичай писали Н. Ніколаєв і М. Рабинович, з Харкова — І. Тавридов та ін. Особливе значення «листи з місць» дістають під час війни і революції, коли фундамент імперії став хитатися. Інтерес журналу до українського театру різко підскочив, коло авторів стрімко розширилося, а домінувати стали два лейтмотиви — «все пропало» і якісь наївні скарги на «нові місцеві правила» з пошуком захисту у Кутеля.

Найгостріше зойки про «все пропало» почали лунати у листах від 1918 року, коли розлучення України з Російською імперією стало доконаним фактом. Однак кутелівське видання все ще продовжувало друкувати повідомлення про київські театри у розділі «По провінції» та ще й з уїдливими політичними лапками: «У наступному сезоні російському театру в “самостійній” Україні буде відведено, мабуть, місце на периферії. Замість російських театрів будуть “Державні українські театри”» [6]. Або таке: «“На честь гетьмана Скоропадського” 10 травня у Миському театрі було виставлено оперу “Черевички” малоросійською — перепрошуємо, українською мовою» [9]. Усі ці повідомлення, саме у такій формі, саме з такими лапками і «вибаченнями» подавалися авторами з України, яких викохав Кутель.

Такої слави, як його колега Алексей Суворін (якого на сторінках газети «Рада» зазвичай називали «флюгером», «типичним хамелеоном», «змієм-спокусником» та іншими лагідними іменами) Кутель, звісно, не зажив. Хоча позицію його в Україні вочевидь усвідомлювали, однак гідну відповідь йому вперше було дано лише 1917 року у дописі Северина Паньківського, в якому було проаналізовано антиукраїнську діяльність «джентльмена з Петербургу» [15], «духовного вождя російського театального ареопагу п. Кутеля» [16, с. 2]. Проте вплив Кутеля на театральну культуру України був не меншим, а можливо, й більшим за суворінський, адже провідниками його впливу були театральні журналісти з України.

Які ж висновки, обговорюючи театральні скандали і політику Кутелевого видання стосовно України, можемо зробити, і чому говорити мусимо про явище, а не про одиничний випадок, про *кутельянство*, а не про *феномен Кутеля* або *казус його імені*?

Передусім через те, що між талановитим спостережливим автором, з одного боку, і редактором, а також громадським діячем, який носив те саме прізвище, — істотна різниця. Перший — розкутий, спонтанний, схильний до анархізму, інколи плутаний, на що звертали увагу попередні дослідники. Другий — послідовний стратег, будівничий театальної культури. Обидві ролі усвідомлював і сам Кутель: «Скільки я себе пам'ятаю, мені вбачалися дві кар'єри: воєначальника і стратега <...> і, по-друге, письменника» [13, с. 8]. Перший бував легковажним («легковажність допомагає жити» [12, с. 7]) і навіть грайливим, другий — послідовним.

Як редактор Кутель сформував навколо свого видання кількісно значну групу театральних журналістів не лише в межах міста, а й в усій Російській імперії, надавав підтримку авторам, яких вербував і дбайливо селекціонував, отже, виховував. Чільне місце серед них належало театральним журналістам з України, які здебільшого виступали на сторінках кутелівського видання з позиції свідомо обраного провінціалізму і меншовартості.

Неможливо не погодитися із дослідниками, які писали про плутані естетичні погляди Кутеля.

Натомість надзвичайно чітко сформульованими і послідовно реалізованими видаються погляди Кутеля на бізнес у галузі театальної журналістики.

Найважливішими програмними принципами цієї бізнес-моделі, яких дотримувалися також його однодумці і послідовники, були:

– *суб'єктивізм і презумпція власного смаку* («критика є суб'єктивною оцінкою явища» [5, с. 593]);

– надання критичі статусу самостійного виду мистецтва (ідея на той час радше скомпрометована, ніж нова; серед перших її прихильників — Оскар Вайлд, «Критик як митець», 1890);

– опора виключно на авторитет журналіста («достовірність підкріплюється надійними показами свідка» [5, 594] і презумпцією його неангажованості);

– настроєва імпресіоністичність як стильовий ідеал («У мистецтві немає фактів, а існують настрої; у передачі настроїв не може бути певних прийомів доказів, а лише художня інтуїція та ширість ставлення» [3]);

– «патріотична аполітичність» (захист підвалин «русского мира»), а також парадоксальна непослідовність — категоричне несприйняття антисемітизму поряд із послідовною українофобією;

– неосудність публічно висловлених суджень журналіста, незалежно від форми, в якій вони оприлюднені.

Не варто сприймати претензії Кугеля на виокремлення театральної журналістики у самостійний вид мистецтва лише як невдалу метафору; насправді саме так, хоч і не до кінця сформулювавши думку, він сприймав театральне життя: як віртуальний театр ляльок, в якому театральний журналіст виконує роль лялькаря.

Уявлення Кугеля про власний і театральної журналістики статус підтверджує його псевдонім — Номо Новус (Нова Людина).

На перший погляд, псевдонім цілком безпечний, якщо не помічати в ньому внутрішнього протиставлення — старій людині, людині з минулого [13, с. 59] і, можливо, навіть «київському міщанинові»; малоімовірно, щоби цей псевдонім він пов'язував з давньоримською назвою *нувориша і вискочня*.

Відволікаючись від постаті Кугеля та його концепції театральної журналістики, однак ще ближче наближаючись до *кугельянства* і виконуючи обіцянку, яку автор дав у вступі до цієї розвідки (уточнення терміна, який визріє наприкінці цієї розвідки і стане ключовим), мусимо вийти на ширше коло пропонованих обставин доби і пригадати праці, присвячені *кризі інтелігенції*. А переходячи до цих праць, згадати, що не всі автори з тих, що публікувалися на шпальтах кугелівського видання, потрапили під його вплив і не всі стали провідниками концепції, яку він пропагував. Серед них, зокрема, киянин Сергій Бердяєв.

Тимчасом його брат Микола Бердяєв видрукував низку статей, предметом яких була *криза інтелігенції*. Серед симптомів кризи Бердяєв виокремлював внутрішню казенщину, інертність, доморосле сектантство, консерватизм, схильність до модних європейських новинок, а інструментом поширення хвороби вважав саме пресу. Одночасно з працями Бердяєва було видрукувано збірники «Вехи» (1909), «Куда мы идем» (1910), «Интеллигенция в России» (1910) тощо. У першому з них брали участь М. Бердяєв, С. Булгаков та інші автори, здебільшого філософи, а у другому — переважно представники мистецтва — Н. Євреїнов, П. Коган, Вс. Мейерхольд, О. Сумбатов-Южин і П. Боборикін та інші. Ще раніше з'явилася праця Дмитрія Мережковського «Грядущий хам» (1906). Тематично всі ці праці так чи так були пов'язані з проблемою не лише російської (яку слід відрізняти від української), а й європейської інтелігенції. Висновки згаданих публікацій зачіпали найголовніше питання — *що таке інтелігенція*, намагаючись знайти означення для нещодавно народженого і неодноразово повтореного на сторінках праць Бердяєва, Булгакова та інших авторів слова *інтелігенщина* (ісевдоінтелігенція), про яку невдовзі з огидою згадуватиме і Курбас.

За формальними ознаками, всі без винятку фігуранти розглянутого у цій розвідці дискурсу про театр належали до інтелігенції (хоча сам термін *інтелігенція* у часи, коли розгорнулися ці дискусії, визначав не професійний статус особи, а стиль її поведінки). Однак у реконструйованих скандалах спостерігаємо саме *відмінність між інтелігентами та інтеліге-*

нституційною. Ця відмінність мусить бути головним питанням, відповідь на яке, обговорюючи результати дослідження, ця розвідка не дає і дати не може, адже в самому об'єкті дослідження — серед згаданих у праці театральних журналістів, осіб, яких можна було би віднести до інтелігенції не лише за формальними ознаками, а й по суті, не існує. Порівняльний аналіз обох понять і явищ, які стоять за ними, — завдання іншого дослідження. Так само, як і відповідь на інше запитання — відколи мистецтво і дискурс про нього у пресі стали асоціюватися з поняттям *інтелігенція*?

Одночасність війни між пресою і театром, з одного боку, і дискусії про «кризу інтелігенції», з другого, не випадково збіглися у часі. З одного боку, преса стала інструментом інтелігенції, однак, з другого боку, саме *«четверта влада» та її методи стали інструментом перетворення інтелігенції на інтелігентщину (псевдоінтелігенцію)*. Взаємопроникнення сторін, сплячі агенти і латентний характер боротьби між ними не означає відсутності конфлікту, радше перемогу однієї зі сторін — тимчасову або остаточну, що також є питанням. Як і зв'язок між подіями сторічної давнини та інструментарієм преси у сьогоденній війні.

Уявлення про те, що окреслений стиль ведення боротьби у сфері театральної журналістики був якимось парадоксально-відчайдушним проявом сміливості ліберального інтелігента, є небезпечною ілюзією або свідомою підміною понять.

Народжена як один із інструментів комерційної преси, театральна журналістика впродовж двох століть переходила з рук в руки — від салонів до політиків, від бізнесменів до самих митців. Наслідком цих переходів стала зміна функцій і завдань, стратегій і тактик, прийомів нападу і захисту. Головний сенс боротьби Кугеля полягав у здобутті *суб'єктності*, щоби зі статусу спостерігача і стриманого коментатора (як було у часи Булгаріна, коли за «незадовільну» рецензію можна було потрапити на гауптвахту) перейти у *статус гравця, а далі й керівника гри*.

Згадуючи репліку Кугеля про неправомірність перетворення театального журналіста на «товариша та помічника режисера» [17] й усвідомлюючи, що у різні періоди театральні журналісти ідентифікували себе з різними спільнотами й орієнтувалися на різні референтні групи, мусимо поставити питання про спільноту, з якою, відмежовуючись від театральних діячів, ідентифікував себе Кугель, і референтну групу, на яку розраховував.

З огляду на становлення театрознавства, яке відбувалося саме в цей час, не здивував би амбітний намір Кугеля увійти у майбутнє зі своїми текстами як найголовнішим або ж навіть єдиним джерелом з історії театру, з яким історики носилися б, немов із якоюсь давньоєгипетською писаною торбою.

Пояснення кугельянства — не лише у стрімкому злеті «четвертої влади», що особливо помітним стає на початку ХХ століття, а й у революційних настроях доби, що поширилися на всі сфери соціального життя, у містичних, а почасти і ніцшеанських настроях «срібної доби».

З етичної і психологічної точки зору, модель, яку пропагував Кугель, можна було б трактувати як *паресію*, а журналістів його кола — як *паресіастів*, осіб, які, не озираючись ні на оточення, ні на консервативні суспільні норми, виконують свій вищий обов'язок і, немов одержимі, вільно висловлюють «істини», що ними, журналістами, оволоділи. Можна було б, якби таке саме право надавалося усім учасникам дискурсу, а самі *паресіасти* не поводитися дуже обережно, стримано і навіть ніжно, коли писали про імператорські театри.

Незважаючи на заразливість літературного й організаторського таланту Кугеля, монополізувати дискурс про театр у загальнодержавному масштабі він не зміг — передусім через достатньо розвинену конкуренцію на ринку театральної преси, яку після революції знищила радянська влада.

Література

1. *** // Театральная газета. 1917. № 8. 19 февр. С. 3.
2. А. Е. История с «Профессором Сторицыным» // Утро. 1912. № 1799. 13 ноябр. С. 6.
3. Актеры и критика // Театр и Искусство. 1899. № 8. 21 февр. С. 158.
4. Антикритика // Театр и Искусство. 1901. № 34. 19 авг. С. 601.
5. Безымянная критика // Театр и искусство. 1897. № 34. 24 авг. С. 593–594.
6. В Киеве [По провинции] // Театр и Искусство. 1918. № 12–13. 21(8) апр. С. 142.
7. Герасимов Ю. А. Р. Кугель // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века / Под. ред. А. Я. Альтшуллера. Ленинград: Искусство, 1979. С. 70–90.
8. Из отчета Театрального Общества за 1900 г. // Театр и Искусство. 1901. № 39. 23 сент. С. 682.
9. Киев. Репертуар киевских театров [По провинции] // Театр и Искусство. 1918. № 16–17. 19(6) мая. С. 181.
10. Клековкін О. Київський «інцидент»: війна статусів // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип. 19. Ч. 2. С. 9–15. DOI: 10.31500/1992-5514.19(2).2023.294618
11. Кугель А. [Номо Novus] Заметки // Театр и Искусство. 1918. № 14–15. 5 мая. С. 159.
12. Кугель А. [Номо Novus]. Листья с дерева. Ленинград: Время, 1926. 209 с.
13. Кугель А. [Номо Novus]. Литературные воспоминания. Петроград–Москва: Петроград, 1923. 171 с.
14. Кугель А. Профили театра / Под ред. А. Луначарского, предислов. А. Луначарского, примечания И. Туркельтауба. Москва: Театропечать, 1929. 275 с.
15. Паньківський С. Джентельмен з Петербургу // Театральні вісті. 1917. № 9–10. Вересень–жовтень. С. 2–13.
16. Паньківський С. Революційний Katzenjammer п. Кугеля // Театральні вісті. 1917. № 7–8. Липень–серпень. С. 2–12.
17. Резолюция съезда // Театр и Искусство. 1909. № 12. 22 марта. С. 215.
18. Чулков Г. Годы странствий. Москва: Федерация, 1930. 397 с.

References

- *** (1917, February 19). *Teatralnaya gazeta*, 8, 3 [in Russian].
- A. E. (1912, November 13). Istoriya s «Professorom Storitsynym» [The Story of *Professor Storitsyn*]. *Utro*, 1799, 6 [in Russian].
- Aktery i kritika (1899, February 21). [Actors and Criticism]. *Teatr i iskusstvo*, 8, 158 [in Russian].
- Antikritika (1901, August 19). [Anti-criticism]. *Teatr i iskusstvo*, 34, 601 [in Russian].
- Bezimyannaya kritika (1897, August 24). [Anonymous Criticism]. *Teatr i iskusstvo*, 34, 593–594 [in Russian].
- V Kieve. Po provintsii (1918, April 21). [In Kyiv. Around the Province]. *Teatr i iskusstvo*, 12–13, 142 [in Russian].
- Gerasimov, Y. (1979). A. R. Kugel. *Ocherki istorii russkoy teatralnoy kritiki. Konets XIX — nachalo XX veka* [Essays on the History of Russian Theatre Criticism. The End of the 19th — the Beginning of the 20th Century] (pp. 70–90). Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Iz otcheta Teatralnogo Obshestva za 1900 g. (1901, September 23). [From the Report of the Theatre Society for 1900]. *Teatr i iskusstvo*, 39, 682 [in Russian].
- Kiev. Repertuar kievskih teatrov. Po provintsii (1918, May 19). [Kyiv. Repertoire of Kyiv Theatres. Around the Province]. *Teatr i iskusstvo*, 16–17, 181 [in Russian].

Klekovkin, O. (2023). Kyivskiy «intsydent»: viina statusiv [The Kyiv “Incident”: A War of Statuses]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 19(2), 9–15. DOI: 10.31500/1992-5514.19(2).2023.294618 [in Ukrainian].

Kugel, A. [Homo Novus]. (1918, May 5). Zаметki [Notes]. *Teatr i iskusstvo*, 14–15, 159 [in Russian].

Kugel, A. [Homo Novus]. (1926) *Listya s dereva* [Tree Leaves]. Leningrad: Vremya [in Russian].

Kugel, A. [Homo Novus]. (1923). *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]. Petrograd–Moskva: Petrograd [in Russian].

Kugel, A. (1929). *Profili teatra* [Theatre Profiles]. Ed. A. Lunacharsky. Moscow: Teakinopechat [in Russian].

Pankivskiy, S. (1917, September–October). Dzhentelmen z Peterburhu [Gentleman from St. Petersburg]. *Teatralni visti*, 9–10, 2–13 [in Ukrainian].

Pankivskiy, S. (1917, July–August). Revoliutsiyni Katzenjammer p. Kugelia [Revolutionary Katzenjammer of Mr. Kugel]. *Teatralni visti*, 7–8, 2–12 [in Ukrainian].

Rezolyutsiya syezda (1909, March 12). [Congress Resolution]. *Teatr i iskusstvo*, 12, 215 [in Russian].

Chulkov, G. (1930). *Gody stranstviy* [Years of Wandering]. Moskva: Federatsiya [in Russian].

KLEKOVKIN O.

KUGELIANISM IN THE DISCOURSE OF THEATRE SCANDAL (UKRAINE, THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY)

Abstract. The article explores the concept of theatre journalism, promoted from the end of the 19th century by Aleksandr Kugel and his publication, as well as the influence of Kugel, his media and the authors recruited by him on the expansion of the press and the instigation of the conflict between the press and the theatre. As an editor, Kugel gathered a quantitatively significant group of theatre journalists around his publication, the practice of which is considered not as an isolated case, but as a trend in theatre journalism that spread due to Kugel’s influence — *Kugelianism*. The methodology of the reconstruction of this model is based on the identification of focal points in Kugel’s publishing practice — conflicts between the press and the theatre, which took shape of theatre scandals or, as Kugel usually called them, “incidents,” in the unfolding of which he took an active part. The basic component of *Kugelianism* was the discourse of scandal, together with the structuring of the cultural space according to imperial models and the consistent construction of such relations between the press and the theatre, in which theatre journalism had to occupy a dominant position. *Kugelianism* stands out among the conceptual foundations of theatre journalism as it is marked by subjectivity, the presumption of one’s own taste and reliance solely on the journalist’s authority; granting criticism the status of an independent art form; impressionism as a stylistic ideal; imprudence of the journalist’s publicly expressed judgments, regardless of the form in which they are made public; “patriotic apoliticism” (protection of the foundations of the “Russian World”), as well as paradoxical inconsistency — the rejection of anti-Semitism alongside consistent Ukrainophobia. The article outlines the role of *Kugelianism* in the formation of provincial self-identification in the Ukrainian theatre culture and defines the internal connection between the discussions that took place at the time among the Russian intelligentsia: about the crisis of the intelligentsia (about the intelligentsia and *inteligentshchyna*, i.e. pseudo-intelligentsia) and about the relationship between the press and the theatre.

Keywords: theatre criticism, theatre journalism, publishing and creative activity of Aleksandr Kugel, Kugelianism, theatre scandal, intelligentsia vs. *inteligentshchyna* (pseudo-intelligentsia).

Стаття надійшла до редакції 10.08.2023

МАРИНА ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ОПЕРОЗНАВСТВА: ПРИГОДИ ОПЕРНИХ СЮЖЕТІВ

ASPECTS OF CONTEMPORARY OPERA STUDIES:
ADVENTURES OF OPERA STORIES

УДК 78.01:782.1

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.297538

Марина Черкашина-Губаренко

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії світової музики,
Національна музична академія
імені П. І. Чайковського,
дійсний член
Національної академії мистецтв України
e-mail: gubaresha@ukr.net

Maryna Cherkashina-Gubarenko

Doctor of Art Studies, Professor,
Department of the History of World Music,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music,
Full Member of the National Academy
of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-4931-4652

Анотація. У статті досліджуються парадокси використання в опері переробок літературних джерел: авторських творів, міфів та казок, легенд і переказів. Серед цих сюжетів виокремлюється тема «фатальної жінки» (*femme fatale*), пов'язана з мотивом спокуси і фінальної катастрофи, якою завершується її шлях. Тема «фатальної жінки» розглядається у контексті гендерної проблематики, співвідношення чоловічого і жіночого світів. Дослідження базується на принципах історичної поетики. Проаналізовано витoki сюжетних мотивів, їхній рух у часі, комбінацію мотивів у зв'язку з системою персонажів, зовнішніми і внутрішніми мотивами їхньої поведінки і, в цілому, з художньою структурою твору. Аналіз сюжетів з точки зору існування в них спільних мотивів та їхнього місця у цілісній сюжетній будові здійснено на матеріалі опер композиторів різних епох. Твори Ж. Б. Люллі, Г. Ф. Генделя, А. Дворжака, Ж. Бізе, Р. Вагнера, А. Берга вперше розглядаються з точки зору існування в них спільних мотивів та їх місця у цілісній сюжетній будові. Це дозволяє розкрити нелінійні зв'язки між оперними творами, які належать до різних історичних етапів, різних жанрів і національних оперних традицій.

Ключові слова: оперний сюжет, сюжетний мотив, *femme fatale* на оперній сцені, гендерні аспекти оперних сюжетів, історія опери XVIII–XX століть.

Мета та методологія дослідження. Специфіка опери полягає у тому, що вона одночасно є різновидом театрального мистецтва і суто музичним жанром синтетичної природи. Народження окремого оперного твору пов'язано з поетапним проходженням кількох стадій. Коли досліджується шлях від партитури до оперної вистави, то перш за все привертає увага трансформація під впливом суто музичних закономірностей загальних законів побудови словесної драми і специфіки просторово-часової організації сценічної дії. Суттєвих змін набувають при оперній переробці обрані *літературні джерела*. Вони підлягають скороченням, укрупненню основних ліній, нерідко вводяться нові персонажі, відсутні в первинному тексті. Структурна перебудова і зміна жанрового спрямування виявляється особливо кардинальною, коли як основа обираються не п'єси, а прозові твори. В лібрето створювалася міцна драматургічна основа, викладався драматичний сюжет з усіма необхідними етапами і стаді-

ями розвитку [5]. Тут також визначалися передумови для розширеного включення музики. З нею разом одержували значне місце ліричний і епічний компоненти. Тобто драма через музику набувала власних неповторних рис вже на рівні літературного тексту лібрето.

Лібретист враховував при плануванні сюжетної основи твору особливості музичного часу як часу внутрішнього життя, і при цьому узгоджував його з часом сюжетного руху, зовнішнім ходом сценічних подій. Сценічна дія планувалася як системи зображуваних подій у їх взаємозв'язку і розвитку. Хоча існують різне розуміння термінологічних відмінностей сюжету і фабули, можна запропонувати таке їх співвідношення. *Фабула* — причинна послідовність і переказ очевидних зовнішніх фактів. *Сюжет* — внутрішня мотивація, джерело, процес породження цих фактів та з'ясування причин, які викликали їх до життя. Сюжет можна порівняти з будівлею, а події, випадки, епізоди і пригоди зі складовими, з яких така будівля формується. Аналіз сюжету веде до з'ясування смислу твору, його ключової ідеї.

Типи оперних сюжетів — пасторальні, священні, легендарні, казкові, міфологічні, побутові, історичні. *Мотив* є найдрібнішою одиницею сюжету. В творі існують головні, вільні, вторинні мотиви. Більшість з них мігрують і мають здатність входити у нові смислові зв'язки. Мотив можна вважати конструктивною одиницею сюжетотворення. Кожен сюжет складається з комбінації різних мотивів та з їх взаємокоригування. Подібно до того, як у симфонічному творі роль рушійного елементу музичного розвитку відіграє розгалужена система мотивних і тематичних зв'язків, їх трансформацій і взаємопереплетень, так само взаємодіють в одному творі і на відстані оперні сюжетні мотиви. У відповідності з ними і з новими комбінаціями, в яких вони опиняються, формується система оперних персонажів.

Різні типи сюжетів були притаманні «високим» і «низьким» оперним жанрам. На характер обробки використаного сюжетного матеріалу, коло персонажів і стильові засоби довгий час впливала застосована жанрова модель. У трагікомедії XVII століття поряд з героями історії або міфу були присутні побутові персонажі повсякденної життєвої сфери: няньки, слуги і служниці, участь яких знижувала високий пафос і піднесену манеру висловлення представників основної сюжетної колізії. Лібретист та історик початку XVIII століття Апостола Дзено (1668–1750) став ініціатором очищення високих оперних сюжетів від багатолюдності, зменшення кількості дійових осіб до шести або семи. Це стало основою строгого класичного канону італійської опери *seria*. Одночасно з цим багаточисельність сюжетної будови залишалася притаманною французькій ліричній трагедії. В ній класичний канон витримувався в розвитку основної інтриги, побудованої на сюжетах міфу або лицарської поеми. В той же час строкатий натовп персонажів «нижчої» міфології, а також алегоричні постаті заповнювали простір балетних дивертисментів, які крім танцювальних включали вокальні і хорові номери.

У XVIII столітті відбувався розквіт демократичних комічних жанрів, сюжетний фонд і характер героїв в яких відрізнялися в італійській опері-буфа, французькій опера-комік та німецькому зінгшпілі. Перша з них мала походження зі сфери «високої» комедії, з одного боку, і зберігала зв'язок з італійською народною комедією *dell'arte* з її умовними персонажами-масками, — з другого. Їй була притаманна детально відпрацьована техніка письма, розвинена система музично-мовних засобів і панівна роль музики як провідного фактора естетичного впливу. Французька опера-комік виникала на ярмарку і базувалася на демократичних заасадах ярмаркового театру. Музика не одразу стала грати в ній вирішальну самостійну роль, на першому плані довгий час знаходився словесний текст і жвава театральна вистава, часто з пародійним спрямуванням. Музичні номери спиралися на побутові жанри і міську демократичну традицію. Зв'язок з народним театральним мистецтвом демократичного спрямування був притаманним і німецькому зінгшпілю.

В добу романтизму стала руйнуватися жанрова ієрархія попередньої доби. Кордони між «високою» и «низькою» жанровими сферами порушувалися. На процес жанроутворення

дедалі більше впливав сам сюжетний матеріал і спосіб його висвітлення. З'явилися такі жанрові різновиди, як історична опера, лірична опера, міфотворча драма, лірико-комічна і народно-побутова опери. У другій половині XIX століття замість означення «опера» дедалі частіше стали використовувати термін «музична драма». Її особливості полягали у тенденції до цілісного музичного охоплення задуму і використання симфонічних методів музичного розвитку.

Питання про оперну сюжетологію як розділ більш загальної дисципліни — оперознавства було поставлено і по-своєму розроблено у дисертації Вана Лунчуаня (Wang Longchuan) «Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства» [1]. В цій роботі за основу взято узагальнені сюжетні типи, сформовані на основі певних тематичних груп. Однак, щоб зрозуміти наскрізний рух оперних сюжетів, їх перетини та внутрішні зв'язки, варто зосередитися на окремих *сюжетних мотивах*, а сюжет розглядати як їх комбінацію.

Метод вивчення сюжетних мотивів, їх трансформації і поєднання в різних творах відноситься до сфери *історичної поетики*. Специфіка її в оперній галузі полягає в тому, що більшість оперних сюжетів є вторинною переробленою продукцією, має джерело в літературних творах, в міфології різних народів, в казках і легендах. Парадоксом оперної сюжетології можна вважати також традицію використання як джерел готових оперних лібрето, до цього вже озвучених композиторами. Їх пристосування і переробка можуть бути як суттєвими, так і зовсім незначними. Другим парадоксом є практика багаторазового музичного втілення того самого лібрето. Особливо це стосується лібрето П'єтро Метастазіо, музичних версій яких існує декілька десятків, а їх популярність переросла популярність самого лібретиста.

Метою пропонованої розвідки є аналіз трансформацій мотиву спокуси і самого образу спокусниці, фатальної жінки в оперних творах різних історичних періодів, їх використання в комбінації з іншими сюжетними мотивами, формування на цій основі оригінальних жанрових рішень і авторських концепцій, залежно від ставлення до чоловічого та жіночого у суспільній свідомості історичної доби.

Постановка проблеми. При дослідженні появи на оперній сцені *femme fatale* перш за все слід згадати літературне джерело, до якого протягом досить тривалого часу зверталися оперні композитори. Йдеться про масштабну епічну поему Торквато Тасо «Звільнений Єрусалим», написану ще у дооперну добу (1581). Саме на сторінках цієї поеми була відтворена історія принцеси Дамаської, чарівниці Арміди. В поемі йшлося про події першого хрестового походу та про його героїв, серед яких найхоробрішим називали лицаря Ринальдо. Епічна оповідь сполучалася з мотивами, типовими для тогочасних лицарських романів. До числа останніх належала і розповідь про Арміду [2]. Цей епізод як окремий сюжет дивовижним чином надовго прижився на оперній сцені. Він був викладеним в двох оперних творах, які з'явилися ще у першій половині XVII століття, — «Покинута Арміда» Марко Скаккі (Marco Scacchi, 1630) і «Арміди» Бенедетто Феррарі (Benedetto Ferrari, 1638–1639). У ті часи опера була самобутнім надбанням італійської культури і поки що не перетнула кордони інших країн. Однак вже перший засновник самостійної французької оперної школи Жан-Батист Люлі звернувся до цього сюжету і написав свою «Арміду» у 1686 році [4].

До історії Арміди, першоджерелом якої була поема Торквато Тасо, зверталася чимало композиторів. Перелічу найбільш відомі твори і роки їх появи. Крім Ж.-Б. Люлі, однойменну оперу на те саме лібрето Філіпа Кіно (Philippe Quinault) створив Кристоф Вілібальд Глюк (1777). Власну «Арміду» написали також Антоніо Сальєрі (1771), Доменіко Чимароза (1777), Йозеф Гайдн (1784), Джоакіно Россіні (1817), Антонін Дворжак (1904). По мірі формування в опері сталої системи вокальних ампуа цей жіночий образ став озвучуватися низьким жіночим голосом мецо-сопрано.

Варіантом історії Арміди, в якому головним персонажем стає лицар-хрестоносець Ринальдо (Рено у французькому варіанті), були опери «Ринальдо» Георга Фридриха Генделя (1711) і Антоніо Тоцці (1775). В обох версіях сюжет будується на поєднанні двох основних мотивів. Перший з них пов'язаний з бунтом владної жінки проти усталеної схеми типової жіночої долі і з її суперництвом-двобоем із впевненим у собі лицарем-чоловіком. Другим, фінальним мотивом цього сюжету стає зображення стану жінки, яку покинув її палкий коханець. Цей мотив інколи підкреслюється і в назві. Прикладом є «*Armida abbandonata*» («Залишена Арміда») Ніколо Йомелі (1770). В обох мотивах рушійною силою сюжетного розвитку стає протиборство контрастних почуттів ненависті і кохання.

Основною передумовою, а в ряді варіантів і початковою ситуацією, стає в даному сюжеті загальна схема патріархального світу. В ньому чоловіки є головними особами всіх життєвих сценаріїв. Жінці належить постійно залишатися на другому плані і на підсобних ролях. З чоловічої точки зору, її правильна лінія життя полягає у вдалому і вчасному одруженні і після цього передбачає виконання функцій досконалої дружини при чоловікові. Саме про це говорить у першій дії опери Ж.-Б. Люллі своїй племінниці Арміді її дядечко, король Дамаска Ідрао (Hidraot), за сумісництвом чарівник, що виявиться їх спільним сімейним талантом. Він звертається до неї з проханням швидше обрати чоловіка і продовжити царський рід. І та обставина, що Арміда на противагу цьому вирішила втрутитися у глобальний військовий і релігійний конфлікт, є у цій версії цілковито її власною ініціативою. Як пише В. Плуток, «Експозиція головного жіночого образу опери представлений [sic] вже у першій сцені першої дії. Тут Арміда постає перед глядачами як горда, незалежна красуня правителька всього сходу. Такому настрою сприяє те, що молодий, не скорений лицар Ринальд кинув їй виклик, бо не підкорився її чарам. Вона готова до помсти, однак розповідає подругам сон, в якому побачила себе переможеною, в ногах у відважного лицаря» [2].

Виклад основного матеріалу. Героїня Ж.-Б. Люллі обрала для випробування сили своїх жіночих чар найпочеснішого і наймогутнішого ворога, кращого з воїнів хрестоносців Рено (французька версія імені Ринальдо). Спочатку вирішила його приспати і вбити уві сні. Однак раптом потерпіла неочікувану емоційну і психологічну поразку, бо сама опинилася у полоні нового почуття і покохала ворога. Аналогічно тому, що відбулося з Армідою, згодом переживе і героїня Рихарда Вагнера Ізольда. У передісторії її стосунків із Тристаном згадується епізод, коли вона дізналася, що перед нею озброєний ворог, вбивця її нареченого, ворог, якому вона присяглася помститися і вже занесла над ним меч. Але її зупинив його погляд і усвідомлення того, що кохання вже оселилося у її серці.

В тих варіантах, в яких Арміда є єдиною героїнею всієї оповіді, а в опері Дж. Россіні вона взагалі одна жінка, зірка і примадонна в оточенні шести чоловіків-тенорів, вона використовує проти партнера любовний гіпноз. Тобто за допомогою чар вона вводить героя у свого роду гіпнотичний стан гармонії і спокою, у всьому протилежний активності і войовничому збудженню, яких вимагають від лицаря військові дії. В опері Россіні вона зачаровує лицаря за допомогою цілої балетної сцени. Ця балетна інтермедія за участі наяд і німф займає половину другого акту, і в ній дзеркально відтворені картини перебування лицаря на блаженному острові кохання в оточенні прекрасних жіночих істот. Згадуючи Артура Шопенгауера, можна сказати, що закоханість Рено є приборканням його волі до життя і до перемог на полі бою, яких він прагнув і які забезпечили йому славу найхоробрішого воїна. Подальше звільнення від зачарування, втеча з країни блаженних мрій стають можливими завдяки дружній допомозі двох лицарів, відправлених на його пошук. Як амулет, який пробуджує від сну, вони використовують військові атрибути. В опері Люллі так само, як і у Глюка, у третій сцені фінальної п'ятої дії Рено знаходять в палаці Арміди Убальд та Датський лицар, які умовляють його залишити зачароване місце. Він звільняється від чар, коли бачить себе у дзеркальній

поверхні щита, що його принесли лицарі, і жахається свого розслабленого, позбавленого лицарських ознак вигляду. В опері Дворжака таким амулетом виявляється алмазний щит — дарунок від Архангела Михаїла, який приносять Ринальдо його побратими. Він звільняється від любовного запаморочення, просить у них пробачення і повертається у табір хрестоносців.

У фінальній своїй поразці Арміда, яку залишив зваблений лицар, опиняється в одній компанії з такими оперними героїнями, як Дидона і Аріадна. Всіх трьох залишали палко закохані чоловіки, які поверталися до своїх прямих чоловічих обов'язків і до покладеної на кожного головної життєвої задачі. Якщо чоловіків чекає попереду подальший шлях і нові пригоди, то покинуті жінки ведуть себе по-різному. Арміду мучить ображена гордість, її кохання обертається на розпач і на заклик до помсти та заклинання демонів розрухи. Наприкінці вона використовує свій дар чарівниці, щоб зруйнувати весь примарний світ, який створила, та тримати у полоні прекрасного лицаря. Гордість і збереження власної гідності характеризують поведінку Дидони в опері Генрі Персела «Дидона та Еней». Коли Еней почав вагатися і раптом запропонував їй скасувати свій від'їзд, вона засудила непослідовність його поведінки і у той же час здійснила своє власне рішення померти після втрати коханого. В «Аріадні на Наксосі» Рихарда Штрауса відповідно до подвійної специфіки жанру як одночасно буфонної комедії і трагедії у фіналі перед Аріадною, яку залишив Тезей, з'являється юний бог Вакх, якого вона спочатку приймає за Тезея. Але коли розуміє помилку, вони закохуються одне в одного і таким робом лікують любовні прикrostі, які до того трапилися у житті кожного з них.

Показовий допоміжний сюжетний мотив, який додав лібретист опери Дворжака Ярослав Врхлицький у завершення любовної історії Арміди і Ринальдо. Вже після того, як Ринальдо повернувся до свого військового загону, він несподівано зустрічає таємничого темного лицаря, з яким у них відбувається сутичка. В результаті невідомий отримує поранення, після чого відкривається його інкогніто. Виявляється, що це була переодягнена Арміда. Перед тим, як вона помирає на його руках, Ринальдо встигає охрестити кохану і тим самим виконує глобальне завдання хрестового походу. Таке закінчення, безумовно, відсилає до Вагнерового «Парсифаля». Головний герой опери Вагнера також у фіналі здійснює символічний обряд хрещення над Кундрі і знімає з цієї спокусниці тяжку провину, від якої вона не могла звільнитися протягом кількох її життєвих циклів. Але ще до появи останнього оперного твору Вагнера така сама ситуація виникала в опері Джузеппе Верді «Ломбардці у першому хрестовому поході». Тут дочка очільника загону хрестоносців Арвіно Джизельда закохується у мусульманського принца, з яким познайомилася, коли потрапила у полон в мусульманський табір. Коли вони разом втікали від переслідувань, її коханий дістав важке поранення. Обоє опинилися в печері християнського відлюдника. Як виявилось, це був дядько Джизельди, який і охрестив мусульманина перед його смертю.

Інший варіант стосунків рокової жінки з об'єктом її любовних зазіхань виникає в тих випадках, коли головним героєм опери стає чоловік. Сюжет збагачується при цьому новим мотивом суперництва двох жінок, умовно «чорної» і «білої». Так, в «Ринальдо» Генделя італійське лібрето Джакомо Россі було перероблене для першої опери композитора, яку написав для Англії Аарон Гіл (Aaron Hill). Тут безстрашний лицар від самого початку закоханий у Альмірену, дочку очільника хрестоносців Гофредо (реальний історичний прототип Готфрид Буйонський). Ця дівчинка також виходить за межі своєї жіночої ролі, бо опиняється на війні поряд з чоловіками і поводить себе досить хоробро та завзято, прикладом чого стає її ефектна вихідна арія. Арміда з'являється у таборі хрестоносців разом із закоханим в неї царем Єрусалиму Аргантом, якій пропонує влаштувати триденне перемир'я. Це стає прикриттям для вчинку Арміди, яка організовує викрадення Альмірени з допомогою чорних чудовиськ. Звісно, що на пошуки зниклої дівчини тут же вирушають трое чоловіків, Гофредо і його брат

Евстазію, і, звісно, Ринальдо. Зустрітися з цим небезпечним ворогом сподівалася підступна чарівниця, яка тримала Альмірену у полоні.

Сцена спокуси Ринальдо, в якого Арміда несподівано для себе закохується, і демонстрація хитросплетінь, які вона влаштовує, мають свої комічні відтінки. Палким женолюбом виявляється Аргант, який пробує освідчитися у своїх почуттях до Альмірени у той час, як Арміда закувала її у камінну глибу і позбавила можливості рухатися. Всі герої твору проходять через низку випробувань. Є тут і образ мага. До нього в останній дії звертаються по допомогу Гофредо і Евстазію, які одержують у відповідь корисні поради і чарівні палички. Драматичні події розігруються біля замка Арміди. В ньому знаходяться у полоні Ринальдо і Альмірена, а охороняють замок чудовиська. Кілька спроб чарівниці вбити Альмірену не мають успіху, однак чарівні палички дозволяють Гофредо і його спільнику перетворити сад Арміди на пустелю. Ринальдо втручається у чергову спробу Арміди розправитися над його коханою, замахується на Арміду шаблею, і вона зникає під землею. Звільнена Альмірена радісно вітається зі своїми визволителями, на яких чекає переможний штурм Єрусалиму.

Після знайомства з версією Генделя можна одразу перескочити через півтора століття і подивитися, який резонанс одержав такий сюжетний розклад в опері Рихарда Вагнера «Тангойзер». Так само чітко, як і у його попередника, у Вагнера протиставлені дві контрастні жіночі постаті: прекрасна спокусниця, богиня любовних насолод Венера і чиста серцем, здатна на жертвне кохання Єлизавета. Різниця у змалюванні цих двох образів і в їх сюжетних функціях полягає у тому, що в творі Вагнера вони не стільки відверто протиставлені, скільки до певної міри доповнюють одна одну. І це є проблемою, яку доводиться розв'язувати головному герою. Він є співаком-мінезингером, який вчинив бунт проти естетичної обмеженості традиційного для німецьких князівських дворів мистецтва. Варто підкреслити, що не за допомогою чар, а за власним вибором він опинився у небезпечному з точки зору офіційної моралі і релігійних уявлень місці, гроті під назвою Венерина гора, де присутні віддавалися чуттєвим насолодам і необмеженим бунням плоті. У добровільному полоні богині кохання він пробув сім років, але потім, так само за власною ініціативою, її залишив. І тоді Венері, попри весь її божественний статус, довелося пережити емоційний стан покинутої жінки, як і Арміді й вище названим оперним героїням.

У ролі покинутої опиняється в опері Вагнера і друга героїня — Єлизавета. Сім років вона чекала на свого коханого, який її раптово залишив, а коли їх стосунки відновилися напередодні співацького змагання, Тангойзер проспівав Гімн Венері і тим самим публічно образив Єлизавету. Так вона опинилася у групі оперних героїнь поруч з Дидоною, Аріадною, Армідою. Однак, попри власну образу, вона захистила Тангойзера і вказала йому шлях спокутування провини. В результаті Єлизавета стала в цій опері втіленням ідеалу жінки, здатної на безкорисливе жертвне кохання.

Що стосується головного героя, до свого зухвало вчинку з виконанням на офіційному співацькому святі крамольного гімну він почувався впевнено у собі і стверджував власний вибір життєвої позиції в поведінці і у творчості. Свій виступ він розцінював як естетичне бунтарство, виклик, альтернативу до мистецьких засад, продемонстрованих у виступах інших мінезингерів. Однак неочікувана ворожа реакція присутніх і захист Єлизавети змінили його ставлення до попереднього досвіду. Він почав сприймати перебування у гроті Венери в категоріях гріха і спокути. Однак розчарування чекало його і надалі, в товаристві пілігримів, з якими він вперше зіткнувся ще після повернення з Венериного гроту. Шлях до Риму, на який нашттовхнула Єлизавета, результат зустрічі з церковним очільником римським папою, принесли ще більше розчарувань і навіть бажання вдруге кинутися в обійми крамольної богині. Але звістка про смерть Єлизавети зупинила його.

Дуже показово, що персональні розчарування героя не змінили в опері Вагнера значення ідеальних уявлень про кохання і спокуту. Такі ідеали недосяжні, але лише їх існування надає земному життю людини справжнього сенсу. Символічне об'єднання полярних жіночих образів і оспівування ідеальної жінки відбувається не в партії головного героя, а в романсі його побратима, прихильника Єлизавети Вольфрама. Ще перед поверненням Тангойзера з прощі і після зустрічі з Єлизаветою Вольфрам складає свій гімн Венері як прекрасній зірці, недосяжній і водночас реальній, яку можна споглядати у вечірньому небі. У романсі Вольфрама Вагнер ніби передбачив символічний смисловий мотив *Liebested*, який визріє у нього пізніше, під час створення «Тристана та Ізольди». У поєднанні любові і смерті йдеться про те, що ідеальне кохання існує, однак стверджує воно себе остаточно у вічності і у вищому космічному вимірі. А значення спокути як одного із життєвих ідеалів підкреслюється у «Тангойзері» через наскрізний образ пілігримів, а також через фінальну ситуацію. Після смерті героя на останніх тактах твору пілігрими приносять звістку, що сухий посох в руках папи розквітнув. Попри суворий вирок вищого церковного авторитету, Тангойзер завдяки цьому дивовижному явищу одержує прощення від самого Бога.

Здавалося б, те саме поєднання контрастних жіночих постатей, темної Ортруди і світлої Ельзи, знаходимо і в «Льєнгріні» Вагнера. Але тут змінюється головний герой, а з ним і співставлення чоловічого та жіночого світів. Попри зовні різні сюжетні функції обидві жінки і тут, як і в «Тангойзері», є двома гранями одного узагальненого жіночого образу. Їх можна назвати захисницями і берегинями суспільного устрою, в основі якого лежать бюрократичні закони і юридичні права. У своїх витоках такий тип суспільства, який і досі притаманний європейському соціуму, походить від стародавньої Римської імперії. В такому суспільстві цінність людини і її статус визначають затверджені документи і анкетні дані. Лицар, який прибув на захист Ельзи, спробував порушити цей порядок і запропонував Ельзі прийняти себе таким, як він є, без запитань про ім'я, походження та інші біографічні подробиці. Це виявилось для неї неймовірним випробуванням, бо суперечило всьому, на чому тримався її світ і про що їй нагадувала ніби то у всьому протилежна підступна Ортруда. Вкрай показово, що про юридичне оформлення майбутніх стосунків Ельза подумала ще до того, як герой з її сну реально з'явився на виклик глашатая. Вона прилюдно пообіцяла віддати віртуальному захиснику всі права, які мала як брабантська принцеса і спадкоємиця влади та титулу померлого герцога.

Спочатку виграш лицаря у двобої з Тельрамундом Ельза сприйняла як промовисте свідчення на користь безіменного лицаря. Але тут же її віра похитнулася, коли Ортруда вселила в свого чоловіка переконання, що перемога його супротивника під час Божого суду фальшива і є результатом чаклунства. Тельрамунд виголосив це звинувачення прилюдно в розпал урочистої весільної церемонії і тим серйозно зачепив Ельзу. А ще до того Ортруда у сцені зіткнення двох жінок на сходах храму (суперечку про вищість суспільного стану і походження) прямо озвучила різницю в їх позиціях. Себе вона охарактеризувала як законну дружину всім добре відомого чоловіка і громадянина, в той час як Ельза, за її словами, не зможе сказати цього про себе і про свого обранця.

Перша шлюбна ніч і перша розмова Ельзи з Льєнгрином наодинці виявилася крахом сподівань героя на беззастережну віру без юридичних підтверджень. Аргументи Ельзи в її дискусії з чоловіком у всьому нагадували логіку аргументації Ортруди, яка до цього озвучувала Ельзі її ж підсвідомі думки і побоювання. Таким чином збірний образ жінки постає в цій опері як консервативне гальмівне начало, а експеримент, що його здійснює прогресивний посланець більш досконалого суто чоловічого світу, виявляється невдалим.

Трансформації сюжетних мотивів зваблення і покаяння відбуваються також в останній опері Вагнера «Парсифаль». Тут можна знайти перегуки як з численними «Армідами», так і

з попередніми вже згаданими творами самого композитора. Як і в «Арміди» Россіні, Кундрі тут єдиний жіночий персонаж у чоловічому світі. В її особі нарешті поєдналися дві контрастні жіночі постаті. В товаристві лицарів Грааля вона виглядає як дикунка, яка раптово з'являється і зникає, а при першій своїй появі приносить цілющий бальзам Амфортасу, який страждає від невиліковної рани. Тут же при появі Парсифаля, який не може нічого розповісти про себе, вона демонструє володіння невідомою іншим інформацією і говорить про смерть матері Парсифаля Герцеляйди (Herzeleide) після зникнення сина.

Зовсім іншою стає Кундрі у розкішних садах чародія Клінгзора, аналога загадкової Венерини гори, однак тут завдяки образу Клінгзора це набуває відверто негативних конотацій. Як залежна від Клінгзора, Кундрі стає небезпечною спокусницею, Іродіадою, трояндою Пекла. З'ясовується, що саме на ній лежить провина зваблення Амфортаса, сина очільника братства лицарів Грааля Титуреля. Згадаємо сцени Арміди і Ринальдо в різних оперних версіях. В них чарівниця раптово відчуває неможливість здійснити план помсти запеклому ворогу, бо неочікувано її охоплює почуття кохання. Аналогічний злам відбувається у розпалі розгнаної сцени Кундрі і Парсифаля, яка займає більшу частину 2-ї дії опери. Але тут причиною зламу стає реакція самого героя на пастку, яку спланувала рокова красуня. Цнотливий поцілунок від юнака замість першого кроку Кундрі до перемоги викликає у Парсифаля несподівану згадку про Амфортаса та його страждання, що руйнує весь задум зваблення. Після цього ролі героїв кардинально змінюються. Парсифаль чинить впевнений опір, а Кундрі все ще сподівається його зловити і прагне викликати його співчуття згадкою про свої моральні страждання. Вона розповідає, що страждання не покидали її протягом кількох прожитих життів і були пов'язані з епізодом зустрічі з Христом під час його руху на Голгофу. Тоді вона посміялася над ним, а у відповідь зустріла погляд, сповнений доброти і любові. Тобто тут ми зустрічаємося з мотивом любовного погляду у відповідь на презирство, ненависть, глузування. Смысловий мотив любовного погляду, який є в «Арміди», у «Тристані та Ізольді» Вагнера дістає конкретне музичне втілення як наскрізна тема, яка вперше звучить ще у оркестровому вступі.

Як і сюжет «Арміди», 2-га дія «Парсифаля» завершується руйнуванням примарного царства чарівника. Однак в опері Вагнера це ще не остання крапка, а лише стадія подальшого сюжетного розгортання. Розв'язання долі Кундрі і пов'язаної з нею сюжетної лінії завершується у першій картині 3-ї дії. Про аналогічне завершення вже знаємо з вище згаданого останнього епізоду в опері Дворжака, а фактично і з фіналу «Тангойзера». Грішниця і грішник в обох варіантах одержують відпущення гріхів після довгого страдницького шляху випробувань, помилок, розчарувань. Обидві рокові героїні, Арміда і Кундрі, очищаються через обряд хрещення. У другій картині «Парсифаля» Кундрі залишено бути мовчазним свідком подій, які відбуваються у сuto чоловічому світі.

У цій опері роздвоєння на два контрастних персонажа торкається не жіночих, а центральних чоловічих образів. Це Парсифаль і Амфортас. Обидва проходять через низку випробувань, які змінюють їх долю. Головне випробування, якого Амфортас не витримує, відбувається ще до початку дії опери, в її передісторії. В самій опері йому належить існувати в умовах трагічних наслідків власного падіння. Невиліковна рана утруднює виконання його обов'язку керівника обряду відкриття священного Грааля, який насичує життєдайною енергією всіх лицарів і від якого також залежить життя хворого батька Амфортаса Титуреля. Що до Парсифаля, він у перерві між другим і третім актами проходить власний шлях покаяння і змужніння, після чого повертається у Грааль уже просвітлений і готовий до виконання нової місії. Саме йому призначено в останній картині замінити померлого Титуреля і стати на чолі лицарського братерства, а також звільнити від мук і від тягара його гріха Амфортаса.

Яку ж роль у цій суто чоловічій опері відведено єдиній тут жінці? Роль цю можна назвати вирішальною як для Амфортаса, так і для Парсифаля. Справа у тому, що зустріч з Кундрі відкрила в обох чоловіках протиріччя загальнолюдського масштабу. Її жіночність виступає тут як природна стихія, яка несе в собі сильний енергетичний заряд. Згодом Франк Ведекінд, автор п'єс «Дух землі» (1896) та «Скринька Пандори» (1907), висуне тезу про «das Weibliche», тобто жіноче як пасивне природне начало, насичене особливо сильною енергетикою. На противагу до абстрактного розуму, «дух плоті» Ф. Ведекінд вважав пов'язаним з безпосередніми проявами життя у всій конкретності «тут-буття». У душі його впевнених у своїй життєвій місії героїв-чоловіків буде відбуватися боротьба інстинкту і цивілізації. Майже в той же час станеться переворот у психологічній науці, Зигмунд Фройд почне досліджувати цей конфлікт і відкриє сферу позасвідомого. Фройд дійде висновку про сублімацію як засіб подолання конфлікту через здійснення вищих завдань і прагнень.

Зовні провина Амфортаса полягає в тому, що він втрачає священний предмет, спис, яким в останні години життя Христа римський воїн вдарив його, і в результаті його удару витікла кров, яку Йосиф Ариматейський зміг зібрати в чашу. Ця священна реліквія якимось шляхом потрапила у Монсальват і стала разом зі списом охоронятися заснованим тут лицарським братерством. Спис з вини Амфортаса опиняється в руках Клінгзора, при цьому саме цим списом одержує невиліковну рану сам Амфортас. Але у підґрунті історії останнього лежить вже згаданий глобальний конфлікт. Фактично він терпить поразку від «духу плоті», як згодом герої діалогії Ведекінда «Скринька Пандори». Всі виведені в цій діалогії чоловіки не в змозі протистояти чарам спокусливої *femme fatale* Лулу, яка їх руйнує і знищує. Безсилі протистояти жіночим чарам Кундрі виявився і Амфортас. Тому його страждання заслуговують на співчуття, а не безальтернативний моральний осуд. Приклад Амфортаса стає для Парсифаля першим уроком, який навчає співчуттю і допомагає пройти процес сублімації: підготовку до здійснення високої місії очільника співтовариства лицарів світла і добра та служителя священного Грааля. Досягнувши цього містеріального перетворення, він бере під свій захист і Кундрі. Тож роковій жінці повертається в останній опері Вагнера її законне місце у структурі патріархального світу: бути при лідері-чоловікові і під його опікою.

Але варто повернутися до опер романтичної доби, в яких головними стають не чоловіки, а жіночі персонажі з рисами «рокової жінки». Найбільш показовий такий зразок — це, без сумніву, Кармен, бунтівна і незалежна героїня опери Жоржа Бізе. З Армідою її споріднює активна позиція, бажання бути господинею власної долі, підкоряти своїй волі і бажанням чоловіків. Є і суттєва різниця. Дії Кармен значно більш раціональні від початку і до кінця. Вона прекрасно володіє собою у різних, зокрема й небезпечних ситуаціях. Кохання не застаеть її зненацька, як воно накриває і збиває з твердої життєвої позиції Арміду. Тому Кармен неможливо уявити в ролі покинутої і розчавленої поразкою. У цій опері подвоюються не лише жіночі, а й чоловічі образи. Поряд з Кармен з'являється Мікаела, а Хозе дублює Тореадор. Мікаела перегукується із Єлизаветою як втілення цнотливого жертвовного кохання. Однак її зв'язок з Хозе лише опосередкований, бо вона підміняє собою образ його матері.

Хозе і Тореадор є аналогами Амфортаса і Парсифаля, але зі зміною сюжетного статусу. Хозе, незважаючи на своє пасування перед жіночими чарами Кармен, залишається головним чоловічим персонажем і рушійною силою сюжетного розвитку. В кожній з чотирьох дій саме йому належить здійснити переломний вчинок, який змінює первинну сюжетну ситуацію і дає початок новому циклу дії. У першому акті він наприкінці відпускає взятую під варту Кармен і бере на себе відповідальність за це порушення військового обов'язку. В другому акті після відбуття покарання у вигляді тимчасового ув'язнення він з'являється у кабачку Лільяс Пастья на побачення з Кармен. Зустріч одразу переривається сигналом, який спонукає його повернутися до казарми. Так би і сталося, він би на цей раз уникнув спокуси, однак несподівана поява капітана Цунігі і сварка з ним, яку затіває Хозе, позбавляє його шансу зберегти статус досконалого воїна і надійного громадянина. Виступ проти вищого за званням, те, як скористалися цією ситуацією Кармен і контрабандисти, вимушує Хозе приєднатися до їх загону.

Найважливішим вчинком в розкритті рис характеру Хозе і у його самоусвідомленні стає ситуація, яка виникає в третій дії. Серед контрабандистів з'являється хоробра самовіддана дівчинка Мікаела. Вона приносить Хозе звістку про смертельну хворобу його матері, яка хоче перед смертю побачити сина. Хозе вже знає, що Кармен до нього байдужа і готова його кинути. Він розуміє, що залишити її зараз матиме фатальні наслідки для їх кохання. Однак на цей раз верх бере його гідність як чоловіка і синівські почуття. Багато з того, що входить у стереотип надійної чоловічої долі, він вже зруйнував. Хрест поставлений на військовій кар'єрі, обраний небезпечний шлях порушників закону, які займаються контрабандою. Але вирішити на користь матері йому допомагають міцні родинні зв'язки. Саме завдяки цьому він збереже себе до кінця і не скориться перед всевладною «das Weibliche», а вб'є її у собі та розправиться з такою ж нескореною роковою красунею Кармен. Тобто зіткнення чоловічого і жіночого світів закінчилося в опері Бізе нічиєю.

Варто ще визначити функції і тип другого чоловічого героя Тореадора. Якщо порівняти із «Парсифалем», саме йому призначена роль переможця, його портрет змальований тут статично. Він втілює одночасно дві схематичні моделі: маску Капітана у комедії dell'arte і образ рекламного героя медійного простору. Такий самий розподіл функцій і саме такі типи чоловіків-суперників одержать продовження і подальший розвиток у «Воцеку» Альбана Берга. Але кардинальна зміна тут стосується жіночого образу. Марі в опері Берга не є спокусницею, навпаки, вона стає об'єктом спокуси і зазіхань тупого солдафона Тамбурмажора. Жіночий варіант сюжету, представлений у «Кармен», змінюється тут чоловічою версією. У Марі немає жіночого двійника у вигляді Альмірени з «Ринальдо» Генделя або Мікаели з опери Бізе. Натомість сімейні цінності, зазіхання на них з боку мучителів Воцека Капітана і Доктора, прилюдне приниження, яке він дістає від Тамбурмажора, стають важливими мотивами поведінки головного героя.

Аналіз руху і засобів об'єднання сюжетних мотивів дозволяє досліджувати історію опери як нелінійну систему. Моделлю такої історії є тетралогія Вагнера «Перстень нібелунга», цикл з чотирьох самостійних творів, зв'язаних наскрізною сюжетною лінією. В музичній структурі тетралогії зовнішній і внутрішній розвиток подій, смислові зв'язки, взаємодія персонажів та їхні функції у розкритті ключової ідеї забезпечують різні групи лейтмотивів, логіка і принципи їх об'єднання. Глобальний концепційний рівень тетралогії пов'язаний з колізією «любов і влада». Свого часу її ж було покладено в основу останньої опери Клаудіо Монтеверді «Коронація Попеї», а згодом розвинуто ще в багатьох операх. Поряд з цим розробляється низка інших важливих мотивів: «людина і природа», «природа і цивілізація», зіткнення свободи і необхідності, мотив золота як символу влади і джерела світового зла, перипетії, пов'язані з перемогою, а потім поразкою світлого героя, який не зазнав страху.

Мотив спокуси і сама спокусниця з'являються у Вагнера лише у фінальній частині тетралогії, у «Сутінках богів». У багатовимірному сюжеті тетралогії місце Гутрун, в яку під впливом напою забуття закохався Зигфрид, майже периферійне. Вона стає спокусою для світлого героя не усвідомлено, бо за його звабленням стоїть головний прихований спокусник і небезпечний носій зла Гаген. У чоловічому світі героєцентричної Вагнерової концепції Зиглінда уособлює ідеал переможного, здатного до самозречення кохання до гідного цього почуття обранця. Але для цього їй належить звільнитися від влади деспота-чоловіка Гундинга і порушити загальноприйняті моральні норми, на що вказує Вотану його розлючена дружина Фрика, богиня-захисниця домашнього вогнища.

У поведінці валькірії Брунгільди, коли вона раптово на власний вибір змінює рішення долі Зигмунда, яке продиктував Вотан, втілено жіночий бунт проти всевладдя образу батька, тобто проти суто чоловічих законів соціуму. Далі вона добивається пом'якшення жорстокості батьківського вироку, а приклад кохання Зигмунда і Зиглінди стає для неї моделлю ідеальних любовних стосунків жінки і чоловіка, які надалі вона мріє реалізувати через союз із Зигфридом і заради цього готова поступитися роллю войовничої діви-валькірії. Завдяки під-

ступній інтризі Гагена її ідеал на якийсь час руйнується, і тоді вона потрапляє в одну компанію з Армідою і Дидоною як зраджена і ображена жінка. Однак Вагнер дає їй шанс зрозуміти приховану суть подій, а у фіналі продемонструвати всю силу самовідданого жіночого кохання, яке спокутує гріхи й помилки чоловіка та відновлює незаплямоване ім'я вбитого героя. Сама вона кидається у розпалений на березі Райну вогонь, в якому згорає тіло Зигфрида. Брунгільда завершує тетралогію великим монологом, який, подібно до епізоду Смерті Ізольди в «Тристані», можна назвати її власною Liebestod.

Висновки. Усупереч поширеній думці про те, що *femme fatale*, «фатальна жінка», жінка-спокусниця є ключовою постаттю лише у мистецтві декадансу, аналіз сюжетних мотивів оперних лібрето різних часів виявляє цю функцію в оперній драматургії на сотні років раніше. Мотив спокуси впливає на долю головного героя твору і на долю спокусниці. Так розкривається взаємодія чоловічого і жіночого світів — проблема, яку можна вважати глобальною для всіх етапів людської історії і для різних видів мистецтва. Незважаючи на повторюваність сюжетного мотиву, його використання у комбінації з іншими дозволяє розкривати у музичній драматургії найрізноманітніші типи драматичних конфліктів: людина і природа, природа і цивілізація, свобода і необхідність, влада темряви і світла.

Література

1. Ван Л. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2019.
2. Плуток В. Синтез жанрових моделей епічної поеми, лицарського роману та класицистської трагедії в опері Ж. Б. Люлли «Арміда» // Музична наука на початку третього тисячоліття. 2017. Вип. 4. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/Plutok1.pdf (дата звернення: 17.09.2023).
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. 392 с.
4. Anthony J. R. Lully, Jean-Baptiste // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. London, 1980. P. 314–329.
5. Smith P. J. *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz, 1971.

References

- Wang, L. (2019). *Operna siuzhetolohiia yak predmet suchasnoho muzykoznavstva* [Opera Plotology as a Subject of Modern Musicology]. Doctoral Dissertation. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music [in Ukrainian].
- Plutok, V. (2017). Syntez zhanrovvykh modelei epichnoi poemy, lytsarskoho romanu ta klasysystskoi trahedii v operi J. B. Lully "Armida" [Synthesis of Genre Models of Epic Poem, Chivalric Romance and Classicist Tragedy in J. B. Lully's Opera *Armida*]. *Muzychna nauka na pochatku tretoho tysiacholittia*, 4. Retrieved from http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/Plutok1.pdf [in Ukrainian].
- Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2015). *Operny teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera in a Changing Spacetime]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Anthony, J. R. (1980). Lully, Jean-Baptiste. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 314–329). Vol. 11. London.
- Smith, P. J. (1971). *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz.

CHERKASHINA-GUBARENKO M.

**ASPECTS OF CONTEMPORARY OPERA STUDIES:
ADVENTURES OF OPERA STORIES**

Abstract. The article explores the paradoxes of using literary sources in opera: literary works, myths and fairy tales, legends and traditions. Among these stories, the author focuses on the theme of the *femme fatale*, associated with the motif of seduction and the final catastrophe that ends her life story. The theme of the *femme fatale* is considered in the context of gender issues, the relationship between the male and female worlds. The research is based on the principles of historical poetics. The author analyses the origins of plot motifs, their development in time, the combination of motifs in connection with the system of characters, external and internal motives of their behavior, and, in general, the artistic structure of the work. The analysis of the plots in terms of the existence of common motifs in them and their place in the integral plot structure is based on the operas by composers of different ages. The article first examines the works of Jean-Baptiste Lully, Georg Friedrich Händel, Antonín Dvořák, Georges Bizet, Richard Wagner, and Alban Berg in terms of the common motifs and their place in the integral plot structure. This makes it possible to reveal non-linear connections between opera works belonging to different historical epochs, different genres, and national traditions.

Keywords: opera plot, plot motif, femme fatale in opera, gender aspects of opera plots, history of opera from 18th to 20th centuries.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2023

ЮРІЙ ЧЕКАН

**TEATR SAN CASSIANO В ІСТОРІЇ ОПЕРИ:
ПОЧАТОК КРЕАТИВНОЇ ІНДУСТРІЇ**

**TEATRO SAN CASSIANO IN OPERA HISTORY:
THE RISE OF CREATIVE INDUSTRY**

УДК 78.074

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.297536

Юрій Чекан

Доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри культурології,
Український католицький університет
e-mail: chekan@ucu.edu.ua

Yurii Chekan

Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Professor in the Department of Cultural
Studies, Ukrainian Catholic University
orcid.org/0000-0002-1501-1592

Анотація. Дослідження присвячено першому загальнодоступному оперному театру San Cassiano (Венеція, 1637), поява якого стала кардинальним чинником трансформації опери з придворної аристократичної розваги на креативну індустрію. Розглянуто питання, пов'язані з історією побудови театру та діями його власників, венеційських нобелів братів Трон, спрямованими на перетворення опери на бізнес. Виявлено можливі прообрази та причини конструктивних рішень, застосованих у театрі, зокрема сторчових лож та U-подібної форми глядачевої зали. Наведено параметричні характеристики компонентів театральної будівлі San Cassiano — сцени, глядачевої зали, лож. Зазначено, що ярусний театр San Cassiano став прототипом для наслідування не тільки у Венеції, але і в інших містах Італії та Європи. Так, серед венеційських театрів XVII століття на San Cassiano орієнтувались загальнодоступні театри SS Giovanni e Paolo (1638), Novissimo (1640), San Moise (1640), San Giovanni Crisostomo (1678); поза межами Венеції — Teatro Falcone (Генуя, 1652) та Teatro Tordinona (Рим, 1671). Наголошено, що одним з ключових факторів динамічного поширення опери та формування оперної інфраструктури в Європі стала ринкова конкуренція. Після появи San Cassiano розвиток опери набув чітко визначеного вектора: від елітарної розваги — до підприємства креативної індустрії.

Ключові слова: опера, публічний оперний театр, Teatro San Cassiano, діяльність братів Трон, креативна індустрія.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Дослідження історії опери, як правило, фокусуються на питаннях творчості. Відповідно, у центрі уваги науковців найчастіше опиняються конкретні твори. Ракурсів аналізу тут може бути дуже багато: історія створення певної опери, співвідношення лібрето та літературного першоджерела, слова та музики, музична драматургія, характеристика образів-характерів тощо. Великий корпус праць присвячено питанням еволюції жанру в контексті національних композиторських шкіл. Нерідко зустрічаються штудії, у яких проаналізовані конкретні постановки, режисерські рішення, акторські роботи. При цьому питання оперної інфраструктури, як правило, знаходиться на маргінесах музикознавчих інтересів. У кращому випадку зазначається, в якому театрі відбулася та чи та прем'єра чи розглядувана постановка. Все це окреслює проблемну дослідницьку зо-

ну, адже увага до раніше ігнорованих моментів або погляд на відомі речі у несподіваній перспективі може скоригувати усталені стереотипи. Саме таким постає питання трансформації опери з камерного явища, елітарної розваги аристократів на публічний феномен, складник креативної індустрії. Засадничу роль у цьому процесі відіграла з'ява першого загальнодоступного оперного театру — театру San Cassiano у Венеції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В музично-історичній літературі з оперної проблематики театр San Cassiano, як правило, згадується побіжно; буквально одним-двома реченнями — як перший загальнодоступний оперний театр. Однак в останні десятиліття інтерес до цього інфраструктурного феномена поживав; було опубліковано праці, присвячені венеційській опері XVII століття [9], питанням функціонування жанру на ранньому етапі розвитку та проблемам організації оперної справи [4; 11]. Окрему групу досліджень складають розвідки про театральну архітектуру того періоду в цілому [3; 5; 7] та театру San Cassiano зокрема [8]. В українському музикознавстві досліджень, присвячених цьому театру, немає. Це визначило **мету статті** — узагальнивши розпорошені у різних джерелах свідчення, охарактеризувати театр San Cassiano та окреслити його роль у перетворенні опери на креативну індустрію.

Виклад основного матеріалу. Другого травня 1636 року Венеційський Сенат дав братам Франческо (1576–1655) та Еторе (пом. 1646) Трон дозвіл на відбудову театру в парафії San Cassiano. Брати Трон належали до вузького кола обраних венеційських патриціїв; досить сказати, що один з їхніх предків, Ніколо Трон, був шістдесят восьмим дожем Венеції, а родина входила до числа нобелів другого розряду, тобто була записана до Золотої книги у 1297 році. На час отримання дозволу Трони вже не були новачками у сфері театального бізнесу. Щоправда, суто комерційний досвід родини Трон у цій галузі важко назвати цілком успішним — раз у раз ініціюючи театральні проекти, інвестуючи у будівництво, вона зазнавала потужних економічних ударів. Ще 1581 року на цьому самому місці представники родини Трон спорудили театр для комедійних вистав — і незабаром змушені були закрити його за розпорядженням Ради десяти. 14 січня 1585 року Рада ухвалила стосовно цього театру два приписи. Найперше відмовила родині Трон у дозволі відкрити зачинений раніше театр. Прохання було подано від імені дітей Андреа Трона, загиблого під час воєнних дій; сироти нобеля не мали засобів для існування, окрім як здавати приміщення театру в оренду. Одинадцятьма голосами проти трьох їм було відмовлено. Другим рішенням Рада зобов'язала власників «упродовж 15 днів повністю розібрати ложі, декорації та інші рухомі елементи в місцях, де вони були споруджені для виконання комедій» [5, р. 954]. Як доводить Юджин Джонсон (Eugene Johnson) на основі аналізу корпусу новознайдених документів з венеційських архівів, саме в цьому театрі вперше з'явилися закриті ложі, що здавались в оренду: «Театральні ложі створили новий соціальний простір, водночас приватний та публічний — чи, можна сказати, приватний у загальнодоступних місцях» [5, р. 946]. Однак Рада десяти, котра опікувалась, окрім іншого, суспільною мораллю, вбачала у закритих ложах певну небезпеку для чеснот глядачів — звідси неодноразові приписи тримати двері лож відчиненими упродовж вистави, забезпечувати освітлення в коридорах, які вели до лож, тощо. Додатковий тиск на громадську думку у цьому ж руслі здійснювала чорна гвардія Ватикану — єзуїти [11, pp. 114–118]. Ситуація змінилася лише на початку XVII століття після подолання республікою інтердикту, що його наклав на Венецію папа Павло V (1608), та вигнання ордену єзуїтів з Венеції [2, с. 672–682]. Тож наступну спробу брати Трон здійснили, вірогідно, у 1612 році (і достеменно у 1626 році) — і знову невдало: 1629 року театр згорів. Наполегливі нобелі не полишають надії на успіх. За чотири роки, 1633-го, вони вкотре відкривають театр для вистав популярних тоді у Венеції комедій. Але й цей театр проіснував менше ніж рік: 20 грудня 1633 року його було дотла знищено черговою пожежею [4, р. 68; 9, р. 69]. Так і увійшли би брати Трон до

оперно-театральної історії невдахами, якби не їхня чергова спроба спорудити театр, тепер уже не для комедій, а для музичних вистав. Ця ініціатива виявилась успішною (можливо, не стільки у комерційно-фінансовій, скільки в історичній перспективі) та зробила імена Франческо та Еторе Трон знаковими в історії музики в цілому і в історії оперного мистецтва зокрема. Брати Трон, «зробивши ставку на те, що першими презентувавши оперу у Венеції, змогли набути соціальний капітал та впізнаваність, яких не можна було досягти простим багатством», — зазначає сучасний дослідник [11, р. 89]. За роки свого існування дітище Тронів мало ліпші та гірші часи — на жорсткому конкурентному ринку Венеції San Cassiano час від часу міг поступатись якомусь із театрів Гримані або прогресивному театру Novissimo, упродовж одних сезонів міг бути зачиненим, під час інших — віддавати свою сцену комедії, а не опері. Однак слава першого загальнодоступного комерційного оперного театру залишається з ним назавжди.

Яким же він був, цей перший загальнодоступний оперний театр? Дати чітку, однозначну та документально аргументовану відповідь на це питання наразі неможливо: до наших днів не дійшло зображень ані екстер'єру, ані інтер'єру театру San Cassiano. Ба більше, архітектурні креслення та обміри будівлі, що збереглися дотепер, були зроблені значно пізніше, аж у середині XVIII століття, коли архітектор Франческо Боньоло (Francesco Vignola) запропонував перебудувати театр і, створюючи нові креслення, зафіксував параметри існуючих на той момент конструкцій. Проте, оскільки театр San Cassiano, як було зауважено, став економічним та архітектурним прототипом оперних театрів Італії та й усієї Європи, здійснюються спроби його реконструювати. При цьому достатньо надійними опорами для уяви реконструкторів постають параметричні характеристики, наявні в архівних документах і ретельно досліджені науковцями, а також порівняння з аналогами, з'ясування засвоєних та адаптованих впливів¹.

Отже, ділянка, на якій збудували театр, мала площу 472,5 м² — 27 м завдовжки та 17,5 м завширшки, а сама театральна будівля, відповідно, була дещо меншою. Це доволі скромні розміри у порівнянні з оперними театрами наступних епох, особливо доби Романтизму. Так, знаменита Опера Гарньє у Парижі (1875) більша, ніж ділянка, на якій збудовано San Cassiano, майже у 46 разів². Тільки на гігантській сцені паризької опери площею 1309,5 м² могло б розміститись майже три венеційські театри. Сучасники свідчать, що театральний зал першого загальнодоступного оперного театру мав 153 ложі — по 31 на кожному з п'яти ярусів. Ці ложі були дуже компактними, навіть тісними: їх ширина становила від 95 см (бокові) до 120 см (центральна ложа), глибина була два метри, а висота варіювалася в залежності від ярусу: на престижних другому та третьому вона сягала 2,1 м, на верхніх — була трохи меншою, 1,8 м. Досить скромних розмірів була і сцена: авансцена мала ширину близько 8 м, а загальна глибина сцени становила 6,5 м³. У порівнянні, наприклад, зі сценою неаполітанського театру San Carlo (відбудованого після пожежі 1816 року) з його грандіозною авансценою завширшки 33,5 м та загальною глибиною у 34,5 м її можна назвати мініатюрною.

З'ясувавши об'єктивні фізичні параметри театру San Cassiano, зробимо наступний крок і спробуємо уявити, якою ж була конфігурація його зали. Тут нам стане в нагоді інформація,

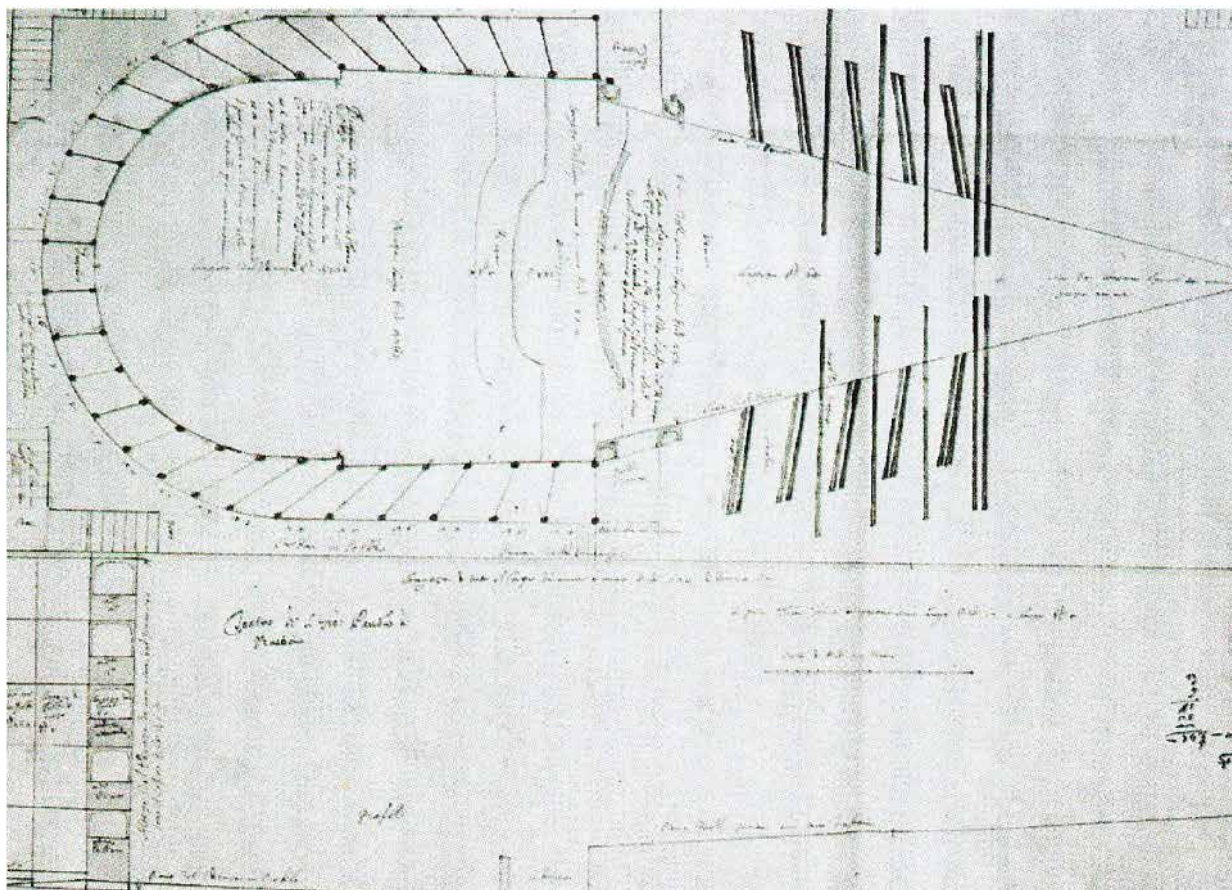
¹ У подальшому викладі ми частково спираємось на дані, що наводить директор з досліджень театру San Cassiano італійський музикознавець Стефано Патузці (Stefano Patuzzi) [8].

² Її загальна площа — 21625 м²: 173 м завдовжки та 125 м завширшки.

³ У середині XVIII століття приміщення кілька разів перебудовувалось, а зала перепланувалась. Зокрема, було знесено два невеликі будиночки, що примикали до торцевої стіни театру, і простір будівлі дещо збільшився. Обміри 1763 року дають такі орієнтири: глядачева зала (без сцени) — 14,5 м завдовжки та 11 м завширшки; сцена — 17,9 м завширшки та від 8,2 до 10,7 м завглибшки; ширина авансцени 9,25 м; ширина лож на авансцені 1,05 м, бокових — 72 см, центральних — 1,2 м. Цей зал міг вмістити приблизно 950 глядачів: 790 у ложах та 160 у партері [11, pp. 126, 301].

що побудований братами Трон театр був прототипом для наслідування: «упродовж кількох років у Венеції було споруджено кілька схожих театрів, часто іменованих за найближчою церквою: SS Giovanni e Paolo (1638), Novissimo (1640), San Moise (1640), San Giovanni Crisostomo (1678)» [3].

Розглянемо, наприклад, ескізний план театру SS Giovanni e Paolo, який зберігся до наших днів. Його намалював видатний італійський архітектор Томазо Бецці (Tommaso Bezzi, 1650–1729)¹ (мал. 1):



Мал. 1. План театру SS Giovanni e Paolo [3]

На ньому чітко видно, що театр поділяється на дві приблизно рівні симетричні частини — сцену та зал. При цьому глядачева зала не має форми півкола, характерної для античних амфітеатрів та відтвореної в театрах доби Ренесансу — як, наприклад, театр Олімпіко у Вінченці, збудований 1580 року за проектом Андреа Паладіо (Andrea Palladio). Форма зали у бароковому оперному театрі U-подібна, з подовженими боковими сторонами. Окрім U-подібної, існували й інші — підковоподібна, дзвоноподібна, ліроподібна та овальна. Деякі — як, наприклад, підковоподібна, були характерні для всіх відомих венеційських театрів до 1637 року, призначених для вистав *commedia dell'arte*. Заміна підковоподібної форми U-подібною, як вважають фахівці, були зумовлена підвищеними вимогами опери до акустики. Прямі бокові сторони зменшували ймовірність відлуння, що могло з'являтися у залах із заокругленою формою довгих сторін. Однак знаменита родина Галі-Біб'ена (Galli da Bibbiena), що дала світу кілька поколінь театральних архітекторів та сценографів, віддавала перевагу

¹ Зазначимо, що Томазо Бецці до венеційського карнавального сезону 1678 року побудував на замовлення родини Гримані театр San Giovanni Crisostomo.

дзвоноподібному плану зали — і вже в наступному столітті втілила її в будівлях Придворного театру Відня (1708), Великого театру у Нансі (1709), Театро Філармоніко у Вероні (1719, згорів 1749 року), Мангаймської опери (1719, згоріла 1795 року), Королівського театру в Мантуї (1731, згорів 1781 року), Маркграфської опери у Байройті (1748), Дрезденської опери (1750, згоріла 1849 року), Міського театру у Болоньї (1763) та багатьох інших [3]. Така видо-вжена форма глядачевої зали не тільки дозволяє примножити кількість лож по боках і тим самим збільшити глядацьку аудиторію (а отже, зумовлена насамперед комерційними резонами, абсолютно природними для креативних індустрій, орієнтованих на ринок), а й надає шляхетній публіці кілька додаткових варіантів можливих моделей поведінки (в такий спосіб підвищуючи атрактивність перебування глядачів у театрі). По-перше, ця публіка мала змогу споглядати виставу у комфортних умовах — відстань до сцени від найдалшої ложі тут не перевищувала 17 метрів, що забезпечувало гарну оглядовість. По-друге, ніщо не заважало дворянам демонструвати себе іншим нобелям — адже бокові ложі знаходились одна на-впроти іншої не далі, ніж за 12 метрів, та водночас спостерігати за ними, зберігаючи при цьому можливість приватного спілкування зі своїми гостями [4, р. 18]¹.

Не можна стверджувати, що ложі, яруси та U-подібна конфігурація зали були винайде-ні саме у театрі San Cassiano. Так, перша згадка про поділ глядацької аудиторії на сектори датована 1549 роком та стосується римського Palazzo Colonna. Вазарі зазначає наявність там «*gradi* (рівнів) для різних категорій аудиторії та *stanze* (номерів) для кардиналів» [11, pp. 119–120]. У Болоньї 1628 року для турніру було побудовано тимчасовий театр просто не-ба з трьома рядами лож. Найбільший італійський театр XVII століття — театр Фарнезе у Пармі, споруджений у 1618–1619 роках — мав U-подібну будову зали та ряд лож. Є припущен-ня, що саме театр Фарнезе став моделлю для театру у Падуї, де брати Трон 1636 року диви-лись та слухали оперу «Ерміона»². Лібретто «Ерміони», видруковане у Падуї 1638 року, зма-льовуючи приміщення, де відбувалась вистава, констатує наявність п'яти ярусів, розташова-них один над одним; наголошує на тому, що достатньо великі ложі, відділені одна від одної, можуть вмістити до шістнадцяти глядачів кожна; звертає увагу на колони та підставки, на яких були закріплені свічки, що освітлювали театр, та зазначає: «Два найвищі та найвіддале-ніші яруси були заповнені простими громадянами; у третьому сиділи студенти й іноземна знать; другий, як більш престижне місце, призначався для ректорів та венеційських вель-мож; у першому знаходились дами та пани» [9, р. 70]. Успіх «Ерміони», у свою чергу, інспіру-вав бажання Тронів створити комерційний оперний театр [11, р. 124]. Таким чином, письмо-вих свідчень про існування лож, ярусів та подовженої заокругленої форми зали до спорудження театру San Cassiano існує достатньо (вони будувались для виступів мандрівних труп, які грали *commedia dell'arte*), проте саме його поява унормувала такий тип оперної зали, де кожен глядач мав можливість, знаходячись у публічному місці, зберігати недоторканість ко-рдонів свого особистого приватного простору — такого, що відповідав його походженню, статусу та заможності. Цей тип зали пізніше отримує назву «італійського театру» — «*il teatro all'italiana*».

¹ Наведемо параметричні характеристики цього театру. Загальна його довжина становила 41,65 м, ширина — 19 м. Сцена була достатньо глибокою (22,2 м) при ширині 19 м. Зал мав довжину 16,65 м, а ширину 13,2 м, і міг вмістити від 850 до 1000 глядачів (від 616 до 770 у ложах та близько 230 у партері). Центральні ложі мали ширину 1,7 м, а бокові — 1,37 м. Театр мав п'ять ярусів лож, по 29 у кожному ярусі [11, р. 132].

² Автор музики Джовані Феліче Санчес (Giovanni Felice Sances, 1600–1679), автор лібрето Піо Енеа II дельї Обіці (Pio Enea II degli Obizzi, 1592–1674); партитура до нас не дійшла.

Театр San Cassiano було відкрито прем'єрою опери «Андромеда» Франческо Манелі (Francesco Manelli, 1594–1667) на лібрето Бенедето Ферарі (Benedetto Ferrari, 1603–1681)¹ через десять місяців після отримання дозволу на будівництво. Фантастична швидкість, чи не так? Особливо якщо порівняти з практикою наступних століть: п'ятирічкою зведення першої опери в Одесі (1804–1809), вісьмома роками спорудження Віденської опери (1861–1869), п'ятнадцятьма роками будівництва Опери Гарньє в Парижі (1860–1875), вісімнадцятирічною епопеєю створення опери в Сідней (1955–1973) чи двадцять одним роком, що минув від початку до завершення будівлі оперного театру в Харкові (1970–1991). Звісно, швидші темпи будівництва можна пояснити меншими розмірами San Cassiano порівняно, наприклад, із такими гігантами, як Гарньє, Віденська, Сіднейська чи Харківська опери. Можна зауважити гальмівні суспільно-політичні чинники (як, наприклад, франко-пруська війна 1870–1871 років чи Паризька комуна для Grand Opera) та затримки з фінансуванням будівництва (Одеса, Відень, Сідней, Харків). Істотною причиною швидкого спорудження було й те, що театр будувався не з цегли, а з дерева. Однак ключовим фактором, на нашу думку, тут все ж таки був чинник економічний: ринок не вибачає жодних зволікань, і саме динамізм нововведень, як правило, гарантує приплив капіталу, забезпечує конкурентні переваги та комерційний успіх. А конкуренти на оперному ринку з'явилися дуже швидко, і не тільки у Венеції, де після відкриття San Cassiano карнавальні сезони завжди відзначались конкуренцією публічних оперних театрів. Згадаємо, наприклад, загальнодоступний Teatro Falcone в Генуї. Перша оперна вистава відбулась тут 1652 року. Зал театру, окрім партера, мав три яруси лож (по 24 ложі на кожному ярусі) та галерею [7, р. 24]. Перший загальнодоступний оперний театр у Римі — Teatro Tordinona — відкрив 8 січня 1671 року граф Джакомо д'Аліберт з дозволу папи Климента IX. Інавгураційною виставою театру стала опера Франческо Кавалі «Сципійон Африканський», прем'єра якої відбулась у венеційському театрі SS Giovanni e Paolo кількома роками раніше [6, р. 42]. На відміну від Венеції, оперна ситуація в Римі критично залежала від церковних ієрархів — і наступний папа, Інокентій XI, що ставився до опери вороже, наказав зачинити театр. Тож «від 1674-го до 1690 року Tordinona зберігав мовчання», а потім, після трирічного функціонування, був перебудований та збільшений, перетворений на типовий ярусний італійський театр (шість ярусів по 35 лож у кожному). І знову втрутилась церковна влада — папа Інокентій XII, який щойно дав дозвіл на реконструкцію театру, видав розпорядження зруйнувати будівлю, що і було вчинено 1697 року» [7, р. 241].

З Італії загальнодоступна опера поширилась країнами Європи. Спочатку її переносили мандрівні італійські театральні трупи, пізніше їх замінили стаціонарні публічні оперні театри, які, по-перше, підлаштовувались до смаків та запитів місцевої аудиторії (зокрема, ставили опери не італійською, а місцевою мовою), по-друге, потребували постійних спеціально обладнаних приміщень для своїх вистав. Приблизно від 1680-х років процес набуває стрімкої динаміки: 1678 року з оперою познайомились мешканці Берна та ГанOVERA, 1680 року — Амстердама, 1682-го — Кракова, 1693-го — Гамбурга та Ляйпцига. Упродовж перших десятиліть XVIII століття триумфальне поширення нового жанру, орієнтованого на широку аудиторію, тривало: 1700 року він з'явиться у Берліні, 1703-го — у Копенгагені, 1705-го — у Лондоні, 1720-го — у Лісабоні, а 1729-го — у Севільї [10, р. 209].

Висновки. Отже, з розваги аристократів опера перетворилась на бізнес, ставши креативною індустрією. Саме в межах креативної індустрії, використовуючи потужні ресурси та

¹ Партитура не зберіглася. До тимчасового закриття у сезоні 1646–1647 років у театрі San Cassiano були поставлені «La maga fulminata» Франческо Манелі (1638, партитура не зберіглася); вісім опер Франческо Кавалі («Весілля Фетиди та Пелея», 1639; «Кохання Аполона та Дафни», 1640; «Дидона», 1641; «Сила стріл Амура», 1642; «Егісф», 1643; «Орміндо», 1644; «Дориклея», 1645; «Титон», 1645, партитура втрачена) та одна Клавдіо Монтеверді («Повернення Уліса на батьківщину», 1640).

ринкові важелі — організаційні, фінансові, матеріальні — опера стала масовим жанром. Тут, у сфері креативної індустрії, виокремився сегмент, орієнтований на створення прототипу, — того, що в маркетингу культури та мистецтв називається «підприємством мистецької сфери» [1, с. 12–13].

Відтак опера затвердилася як перший концепційний жанр Новоевропейської музики. Вона набула широкого поширення в усій Європі, потім в Америці, а від другої половини XX століття — і в азійських країнах, ставши своєрідним знаком високої європейської культури. Три провідні європейські композиторські школи другої половини XVII та цілого XVIII століття — італійська, австро-німецька та французька — першими освоїли жанр, створивши еталонні його інваріанти, що відрізнялись один від одного орієнтацією на вокальність чи інструменталізм, питомою вагою кантилени або ж танцювальності. Поява опери в доробку композиторів «молодих» національних шкіл XIX століття стала трактуватись як свідчення зрілості та самодостатності тієї чи тієї школи: чеської, угорської, польської, української тощо. Вельми бурхливо цей процес відбувається у добу Романтизму саме в Центральній Європі, де «неісторичні нації» проходять фазу трансформації з ранньомодерних у модерні. Така жанрова експансія крокувала пліч-о-пліч із розвитком відповідної інфраструктури, детальний аналіз якої заслуговує на окреме дослідження.

Література

1. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури та мистецтв. Львів: Кальварія, 2004.
2. Норвич Дж. История Венецианской республики. Москва: АСТ, 2010.
3. D’Orazio D. Italian-Style Opera Houses: A Historical Review // *Applied Sciences*. 2020. Vol. 10. Issue 13, 4613. DOI: 10.3390/app10134613
4. Glixon B., Glixon J. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press, 2006. 424 p.
5. Johnson E. The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85 // *Renaissance Quarterly*. 2002. Vol. 55. Issue 3. P. 936–968. DOI: 10.2307/1261561
6. Loewenberg A. *Annals of Opera, 1597–1940*. Third edition. London: John Calder, 1978. 1756 p.
7. Lynn K. *Italian Opera Houses and Festivals*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: Scarecrow Press, 2005. 368 p.
8. Patuzzi S. TSC up Close — Stefano Patuzzi. 11.10.2019 // Teatro San Cassiano. URL: <https://www.teatrosancassiano.it/en/news/the-san-cassiano-up-close-dr-stefano-patuzzi> (access date: 03.09.2023).
9. Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991. xxvi + 684 p.
10. Swain J. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013. 394 p.
11. Thorburn S. *Seventeenth Century Venetian Opera: The Collaborative Context of a Commercial Synaesthesia Art Form*. Doctoral Dissertation. Toronto: University of Toronto, Graduate Department of Music, 2006. 332 p. URL: <https://hdl.handle.net/1807/122279> (access date: 03.09.2023).

References

- Colbert, F., Nantel, J., Bilodeau, S. & Rich, J. D. (2004). *Marketynh u sferi kultury ta mystetstv* [Marketing Culture and the Arts]. Lviv: Kalvariia [in Ukrainian].
- Norwich, J. J. (2010). *Istoriya Venecianskoj respubliki* [A History of Venice]. Moscow: АСТ [in Russian].
- D'Orazio, D. (2020). Italian-Style Opera Houses: A Historical Review. *Applied Sciences*, 10(13), 4613. DOI: 10.3390/app10134613
- Glixon, B. & Glixon, J. (2006). *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press.
- Johnson, E. (2002). The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85. *Renaissance Quarterly*, 55(3), 936–968. DOI: 10.2307/1261561
- Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera, 1597–1940*, 3rd ed. London: John Calder.
- Lynn, K. (2005). *Italian Opera Houses and Festivals*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: Scarecrow Press.
- Patuzzi, S. (2019, October 11). TSC up Close — Stefano Patuzzi. *Teatro San Cassiano*. Retrieved from <https://www.teatrosancassiano.it/en/news/the-san-cassiano-up-close-dr-stefano-patuzzi>
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Swain, J. (2013). *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Thorburn, S. (2006). *Seventeenth Century Venetian Opera: The Collaborative Context of a Commercial Synaesthesia Art Form*. Doctoral Dissertation. Toronto: University of Toronto, Graduate Department of Music. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1807/122279>

CHEKAN Y.

TEATRO SAN CASSIANO IN OPERA HISTORY: THE RISE OF CREATIVE INDUSTRY

Abstract. The study is devoted to the first publicly accessible opera house Teatro San Cassiano (Venice, 1637), the establishment of which became a cardinal factor in the transformation of opera from aristocratic court entertainment to creative industry. The author considers the issues related to the history of the theater's construction and the actions of its owners, the Venetian nobles, the Tron brothers, aimed at turning opera into a profitable business. The article reveals possible prototypes and reasons for the constructive solutions in the theater, in particular the boxes and the U-shaped audience hall. The author gives the parametric characteristics of the components of the Teatro San Cassiano building — the stage, the audience hall, and the boxes. It is noted that the tiered Teatro San Cassiano became a prototype for other theatres not only in Venice, but also in other cities of Italy and Europe. Thus, among the Venetian theaters of the 17th century, the public theaters, such as SS Giovanni e Paolo (1638), Novissimo (1640), San Moise (1640), and San Giovanni Crisostomo (1678), were inspired by San Cassiano; outside Venice there were Teatro Falcone (Genoa, 1652) and Teatro Tordinona (Rome, 1671). The article emphasizes market competition that was one of the key factors in the dynamic spread of opera and the formation of opera infrastructure in Europe. After the establishment of San Cassiano, the development of opera acquired a clearly defined vector: from elitist entertainment to creative industry.

Keywords: opera, public opera house, Teatro San Cassiano, the work of the Tron brothers, creative industry.

Стаття надійшла до редакції 06.09.2023

ОЛЕНА КОРЧОВА

**УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ:
ПЕРЕДУМОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ**
**UKRAINIAN MUSICAL MODERNISM:
PREREQUISITES FOR CONCEPTUALIZATION**

УДК 78.036(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294860

Олена Корчова

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
науковий співробітник відділу естетики,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olenakorchova064@gmail.com

Olena Korchova

Ph.D. in Art Studies,
Associate Professor, Research Fellow in the
Aesthetics Department,
Modern Art Reserch Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-9206-7058

Анотація. Окреслено поточну культурологічну ситуацію навколо питання українського музичного модернізму. Наведено приклади актуалізації цього питання в українській музичній практиці останніх років. Розглянуто ініціативи дослідників зазначеного питання Олексія Шмурака та Лії Бетстоун. Залучено до розгляду предметні положення Мирослави Новакович щодо наукового тлумачення поняття українського музичного модернізму, визначальних рис його естетики та кола його представників. Виокремлено низку передумов концептуалізації поняття українського музичного модернізму у концертно-виконавській, лекційно-популяризаторській, освітній та науково-дослідницькій сферах. На основі власної концепції музичного модернізму запропоновано оригінальний погляд на феномен українського музичного модернізму як на певний епохальний період, визначено його хронологічні межі та специфічні чинники. Охарактеризовано співвідношення модернізму та соцреалізму в українській музичній культурі ХХ століття.

Ключові слова: українська музична культура ХХ століття, український музичний модернізм, естетика модернізму, стиль, соцреалізм, концептуалізація.

*Мені здається, що розуміння українського модернізму
багато у чому визначає наш цивілізаційний вектор.*

Олексій Шмурак [9]

Україна перебуває нині у над-драматичних обставинах часу великої війни. У цій війні вирішується значно більше, ніж її власне майбутнє, тож культурне сьогодення країни підпорядковане ідеям національного й цивілізаційного захисту, як і її культурне минуле, що конче підлягає ціннісному перегляду. Час війни породжує гострі виклики, змушує до пошуку відповідей на ті націєтворчі питання, які, на жаль, не ставились десятиліттями. Більшість із них так чи так концентруються навколо проблем ідентифікації, і то не просто ідентифікації як такої (що таке «українська музика», «українське мистецтво», «українська культура» тощо), а ідентифікації в постколоніальній оптиці (що таке «українська музика» у співставленні, протистоянні чи спростуванні імперської «російської/радянської» музичної парадигми).

Останнім часом такі питання вийшли на перший план у суспільному дискурсі. Вони ледь не щодня циркулюють у нашому культурному просторі, набувають глибших контекстів, спонукають до невідкладних дискусій і, головне, потребують концептуалізації. Згадане поняття у статті застосовується згідно сучасних наукових тлумачень: «Переважно дослідники розглядають *концептуалізацію* як один із головних процесів когнітивної діяльності людини, суть якого — у структуруванні знань та усвідомленні конкретної інформації, підґрунтям чого є виділення смислових компонентів у людській свідомості» [8, с. 30].

Постановка проблеми. У музичному соціумі особливої ваги набуває питання українського музичного модернізму — воно зводиться до пошуку змісту відповідного поняття, що дедалі частіше застосовується у значенні терміна, який мусить у найближчій перспективі стати дієвою категорією українського історичного музикознавства. Адже в наші дні без застосування бодай поверхневої модерністської риторики стало практично неможливо говорити про найближче рідне минуле, про українське музичне ХХ століття, його фактологічне наповнення, внутрішню процесуальність, стильове, персональне, опусне представництво тощо.

Метою статті є ідея відреагувати на ситуацію, що склалась у поточному культурному житті країни навколо питання українського музичного модернізму, підняти його на вищий щабель теоретичного осмислення та окреслити передумови наукової концептуалізації відповідного поняття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зважаючи на відсутність традиції системного наукового застосування обраного для розгляду поняття, воно висвітлюється в статті на основі наявних професійних напрацювань. Зокрема, прокоментовані ідеї американської дослідниці українського походження Лії Бетстоун (Leah Batstone) [4; 7]; залучені погляди та формулювання популяризатора феномена українського музичного модернізму Олексія Шмурака [9; 11]; проаналізовані наукові положення Мирослави Новакович, авторки спеціальної і на сьогодні єдиної монографії «Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)» [5]; опрацьовані підходи авторів музикознавчих досліджень, дотичних до обраної проблематики, Лідії Корній [2], Ігоря Савчука [6] та Юрія Чекана [12]; зрештою, застосована авторська концепція західного музичного модернізму [3].

Виклад основного матеріалу. Можна припустити, що вихідною умовою концептуалізації будь-якого мистецького/музичного поняття є активний запит на його застосування з боку аудиторії реципієнтів, дедалі більший творчий інтерес до відповідної проблематики, структурне закріплення цього поняття у певних художньо-емпіричних практиках. Найближчий у часі та один із найяскравіших прикладів того, що це дійсно відбувається, — резонансна й успішна музична подія, лекція-концерт «Невідомий український модернізм: Яновський, Якименко, Сениця», що відбувся наприкінці серпня 2023 року в межах фестивалю Bouquet Kyiv Stage. У медіа захід висвітлювався, зокрема, на сторінках електронного видання Kyiv Daily, в розлозі інтерв'ю організаторів та виконавців [9]. Саме з тексту цього інтерв'ю запозичено промовистий вислів, який став епіграфом до статті.

Природньо і обнадійливо, що ініціаторами проговорювання та практичного опрацювання питання українського музичного модернізму стають передусім молоді українські музиканти: виконавці, які наповнюють свої програми українським модерністським контентом (серед них піаніст та есеїст Тиміш Мельник, котрий позиціонує себе саме як дослідник українського музичного модернізму), експерти, які цей контент коментують та аналізують (зокрема, музичний журналіст Стас Невмержицький, автор ідеї та модератор фортепіанного концерту «Саті, Якименко, Равель», що відбувся у вересні цього ж року у музичному салоні Дзеркальної зали Львівської опери), композитори, які на цей контент орієнтуються чи навіть спираються. Не маючи на меті відстежити усі суголосні ініціативи, а точніше, не маючи можливості це зробити, зупинюсь на діяльності двох персоналій: українського композитора і ле-

ктора Олесія Шмурака, котрий проживає в Києві, та американської музикознавиці українського походження Лії Бетстоун, що мешкає в Нью-Йорку. Видається симптоматичною майже одночасна поява суголосних ініціатив двох згаданих ентузіастів українського музичного модернізму, які досліджують це питання, так би мовити, «зсередини» і «ззовні», адже неможливо створити сталий ідентифікаційний контур сучасної мистецької України без свідомого зшивання її внутрішніх і зовнішніх культурних зон. Навіть епізодичне ознайомлення з позиціями названих фахівців виявляє обидві «сторони медалі»: і величезний ентузіазм спільноти, скерований на якнайшвидше опанування самого феномена українського музичного модернізму, і колосальний опір нашого спільного світогляду, вихованого на колоніальних постулатах.

Л. Бетстоун znana в Україні та світі як організаторка непересічних концертних і наукових заходів, таких як Фестиваль сучасної української музики (2020–2023, Нью-Йорк), проєкт «Нотатки з України: 100 років Колядки дзвонів» (2022, Нью-Йорк) та Міжнародна наукова конференція «Україна в історії музики» (Віденський університет, 2023). Цьогоріч після опублікування своєї першої монографії, присвяченої ніцшеанській темі в творчості Густава Малера, «Mahler's Nietzsche: Politics and Philosophy in the Wunderhorn Symphonies» (2023), Л. Бетстоун анонсувала задум наступної книжки. Її темою повинен стати саме український музичний модернізм: «Я знаю багато про модернізм в Австрії, і для мене дуже цікаво дізнатись, що було в цей час в Україні, хочу прослідкувати зв'язки й паралелі між західним й українським модернізмом. Мені здається, що люди, які досліджують творчість Арнольда Шенберга і загалом митців “другої віденської школи”, повинні знати про віддзеркалення цих процесів також і в Україні» [4]. Констатуючи критично малу кількість англійських музикознавчих праць, присвячених українській музиці, дослідниця демонструє готовність активно долучитися до зміни такого стану речей.

О. Шмурак у своїх просвітницьких заходах методично актуалізує тему українського музичного модернізму, та й музичного модернізму в цілому. Про це, зокрема, свідчить цикл його лекцій «Історія українського композиторського мислення», призначений для широкої аудиторії, організований на платформах «Cowo Guru» і «Зейгарнік Ефект» і прочитаний у січні–лютому 2023 року. Третя частина циклу, побудованого за принципом глобальної хронологічної послідовності, була присвячена ХХ століттю. Показово, що у початковому параграфі конспекту цієї лекції, декларативно названому «Музичний модернізм» і наповненому композиторською конкретикою, відсутня, власне, дефініція поняття, про яке йдеться, будь-якого рівня узагальнення: «Композитор у кінці дев'ятнадцятого і на початку двадцятого століття — це політично загострена фігура. Очевидною стала криза попередньої музичної системи. Відбувався пошук нових емоцій, нової структури, нових барв, нових тем (у значенні “про що писати”). Багато композиторів намагалися побудувати нову музичну мову, що визначала б новий тип слухання і мислення. Політичні зміни (революції, загибелі імперій, тоталітарні режими, великі війни) і технологічні новації (звукозапис, звуковідтворення, звукопідсилення) визначили шлях розвитку музики, з періодами різкого ускладнення, різкого спрощення, відокремлення академічної гілки від інших, зростання впливу масової музики» [11]. Тож, з одного боку, дуже втішно, що зазначене поняття звучить, популяризується і тлумачиться на експертному рівні. З другого боку, уникання присутньої розмови про модернізм усе ще тяжіє над нами.

У подальшому викладі згаданої лекції О. Шмурак безпосередньо торкається предмету нашого розгляду. У третьому параграфі «Український музичний модернізм» автор цілком слушно зауважує наявність вимушеної, зумовленої політичними причинами дихотомії: «Є дві версії історії української музики епохи модернізму — радянська і альтернативна. Радянська версія створювалася за допомогою заборон, тиску, спеціальних “таборів” виховання і контролю (як-то Спілка композиторів). Альтернативна версія існувала до 1930-х років, після

чого вільно продовжила існування лише за кордонами СРСР» [11]. При цьому лектор виокремлює імена Федора Якименка, Павла Сениці та Стефанії Туркевич.

Контроверсійною, якщо не провокативною, виглядає назва наступного, четвертого параграфа: «Сталінський канон музичного модернізму», адже насправді в ньому йдеться про канон соцреалізму — ідеологічно ангажованого і навіть пропагандистського, до того ж імперативно впровадженого мистецького стилю, насадження й культивування якого на теренах СРСР призвело до мінімізації, згортання і зрештою дискредитації питомо модерністських композиторських тенденцій не тільки в Україні, а й в усіх без винятку радянських республіках. Уникання з боку лектора необхідності називати це незмірне естетичне зло його справжнім іменем зрозуміле: ризик термінологічного перевантаження аудиторії, зиск від музичного брендування сталінізму, перестороги, що нинішній слухач вже не пам'ятає базових радянських естетичних максим. Проте це спричиняє ще більший поняттєвий туман, в якому часом складно орієнтуватися навіть експертам: «Сталінізацію української музики легко прослідкувати в долі творів Бориса Лятошинського. Його модерністські музичні твори містять “ембріон” радянського канону — драматичність, героїчність, чітку зрозумілу структуру» [11]. У світлі формальної логіки зміст цитованого пасажу полягає в тому, що саме модернізм зумовив зародження соцреалізму, що, вочевидь, є нонсенсом.

Наступною передумовою концептуалізації слід визнати наявність наукової ініціативи щодо дослідження мистецьких понять. Тут, поза сумнівом, основу теоретичного підґрунтя складають публікації М. Новакович, насамперед її монографія «Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)» [5]. Наскільки вдалося з'ясувати, упродовж десятиліття від моменту появи ця книжка залишається чи не єдиною спеціальною працею з обраної проблематики в українському музикознавстві, тож є сенс нагадати ті її положення, які стосуються означення і характеристики об'єкту цієї статті.

У другому розділі монографії під назвою «Модернізм як детермінанта національного мистецького канону ХХ ст.» М. Новакович позначає основні позиції власної концепції модернізму: слідом за Юргеном Габермасом дослідниця пов'язує етимологію відповідного терміна з терміном «модерний», тим самим включаючи модернізм до значно ширшої, кількасотвікової культурно-історичної парадигми, а також доєднується до думки Соломії Павличко про те, що модернізм є «певною мистецькою філософією»: «Тому останній [модернізм. — О. К.] потрібно трактувати як “певну мистецьку філософію” (С. Павличко), модель розвитку європейської культури ХХ ст., а також як процес, ще далекий до стадії свого завершення та вичерпаності» [5, с. 36]. Легко помітити, що попри те, що згаданий дефінітивний пасаж містить вагомі конструкти поняття модернізму, як-от «філософія», «модель розвитку» і «процес», разом їх доволі складно ув'язати в певну логічну цілісність.

Надалі дослідниця наводить низку рис естетики модернізму, чітко виокремлюючи «індивідуалізм, інтелектуалізм, трагізм, міфологізм — тому що без них модернізм, як явище та “художня ідея”, ніколи б не зумів повноцінно себе реалізувати» [5, с. 45–46]. Варто зауважити, що згадані риси належать до естетичних категорій кількох різних ієрархічних рівнів (образного, світоглядного тощо), до того ж, видається, що не всі вони є *типovими* для сукупної модерністської художньої практики. Закономірно акцентуючи на постаті Бориса Лятошинського («чи не єдиним, хто в українській музичній культурі першої половини ХХ ст. зміг сфокусувати глибинні ознаки модернізму, як способу філософського осмислення дійсності, і що проявилось на рівні музичного мислення, став Б. Лятошинський» [5, с. 40]), авторка монографії окреслює певне композиторське коло, згадуючи, серед інших, представників українського модернізму Бориса Яновського, Федора Якименка, Михайла Вериківського, Пилипа Козицького, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Миколу Колесу, Нестора Нижанківського, Стефанію Туркевич. Ряд імен, які вона наводить, є представницьким, але в ньому

одразу помітна відсутність кількох видатних митців, а саме Миколи Леонтовича, Левка Ревуцького та Віктора Косенка, що жодним чином не коментується. Натомість частково це робить Л. Бетстоун, стверджуючи в одному з інтерв'ю, що «Микола Леонтович і Кирило Стеценко є частиною українського музичного модернізму. Їх можна назвати в музиці “батьками” Бориса Лятошинського та інших композиторів» [7].

Отже, необхідність подальших кроків щодо концептуалізації поняття українського музичного модернізму зумовлена, серед іншого, тим, що у книжці М. Новакович, котра, безумовно, закладає фундамент наукової традиції його дослідження, пріоритет надається не цьому об'єкту, а поняттю культурного канону. Внаслідок такої позиції поняття модернізму постає дещо розмитим і більшою мірою прокоментованим іншими авторитетними дослідниками, а термін «модерний» позбавляється певних специфічно модерністських характеристик.

В освітньому процесі передумовою концептуалізації обраного для розгляду поняття є поява спеціалізованих навчальних курсів. Судячи з доступних інформаційних джерел, станом на поточний навчальний рік курс «Український музичний модернізм» пропонується як дисципліна за вибором магістрам факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Як видно з відповідного силабусу [1], викладач Тарас Дубровний розробив авторський курс лекцій, заснований на його власних публікаціях та працях Стефанії Павлишин, Любові Кияновської, Олександра Козаренка, Мирослави Новакович. Легко помітити, що основу матеріалу цього курсу складають музичні процеси, події та артефакти, які переважно представляють західноукраїнський, власне галицький культурно-географічний ареал. Фактаж музичної історії Наддніпрянської України звужено до єдиної теми («Тема 8. Рання творчість Ф. Якименка, Б. Лятошинського та Л. Ревуцького в контексті модернізму»). Іншою особливістю курсу, що відображена в силабусі, є механічна взаємозамінність понять «модернізм» і «модерн», позиція, котра доволі часто трапляється в українському культурно-інтелектуальному вжитку, але при цьому не є беззастережною, позаяк додатково ускладнює сукупний термінологічний дискурс: «Курс розроблено таким чином, щоб студент засвоїв певні значення та функційність в музично-історичному процесі, його тяглість, спадкоємність на всіх щаблях розвитку; грамотно володів певним масивом артефактів, подій, імен, дат; ознайомився з творчістю композиторів, які творили парадигму українського музичного модерну, підвищив свій загальний культурологічний рівень. Тому у курсі представлено як огляд основних концепцій осмислення явища модернізму в різних галузях (літературі, філософії, художньому та образотворчому мистецтвах), так і тенденцій, які були адаптовані й представлені в композиторській творчості першої третини ХХ століття» [1]. Проте, не зважаючи на дискусійні моменти у побудові й змісті курсу, слід усіляко вітати й підтримувати сам факт його існування.

Згаданий приклад інтересу до проблематики українського музичного модернізму з боку представників культурологічного освітнього профілю — не одинокий. Можна вказати принагідно на окремі публікації авторів-культурологів, як-от на статтю колишньої аспірантки Харківської державної академії культури Тамари Фільової «Модернізм в українській культурі кінця ХІХ ст. — початку ХХ ст.», опубліковану ще 2014 року. Попри явну поверхневність та схематизм викладу, ця публікація містить доволі рішучу констатацію щодо іменного ряду українських композиторів-модерністів: «В музичній культурі модернізм проявляється у послідовників М. Лисенка — О. Кошиць, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, С. Людкевич. Приступають до творчої праці молодші — Б. Лятошинський, Б. Яновський, Л. Ревуцький, М. Вериківський» [10]. Звісно, роль провідного українського композитора-романтика Миколи Лисенка у розбудові національної версії модернізму не обмежується лише вчительською/попередницькою місією: у деяких своїх пізніх творах, таких як опери «Сафо» (1896–1904) та «Ноктюрн» (1912), він і сам долучився до яскравих модерністських тенденцій у роз-

виту жанру. У «Сапфо» бачимо включення у фактурне тіло опери мелодекламації як «старого-нового», у будь-якому разі актуального принципу вокалізації, що передував більш радикальним новаціям, аж до шенбергівського Sprechgesang, а в «Ноктюрні» спостерігаємо долучення до загальноєвропейських трендів камернізації та мініатюризації оперної форми. На додачу до сказаного слід підкреслити, що у своїй «опері-хвилині» М. Лисенко ще й долучився до пре-модерністської практики стилізації, здійснивши історично-плинну ретроспективну модуляцію від початку ХХ до початку ХІХ століття. Та найвагомим аргументом на користь ідеї причетності Лисенка-композитора до становлення загальноєвропейського модерністського універсуму слід визнати значно раніший його інструментальний твір, що представляє ще ляйпцизький біографічний період, — «Українську сюїту у формі старовинних танців для фортепіано» ор. 2 (1869), котра передує всім відомим зразкам необарокової стильової тенденції, принаймні у фортепіанній царині європейської музики.

На додаток до наявних передумов, розглянутих вище, необхідно враховувати ті, котрі ще не цілком сформувались. Усвідомлюючи масштабність і складність оприявленого проблемного комплексу, подальші міркування щодо концептуалізації українського музичного модернізму подаються як авторський погляд на теоретичний аспект цих проблем. Він ґрунтується на особистому досвіді дослідження музичного модернізму в західній культурі ХХ століття, представленому у монографії «Музичний модернізм як terra cognita» [3].

Передусім слід зважати на поточний колективний процес зміни наукової оптики з колишньої колоніальної на нинішню постколоніальну. У колоніальній оптиці українська музика ХХ століття постає як одна з багатьох частин загальноімперської, а відтак загальнорадянської культурної спадщини, тобто як мистецький масив, позбавлений суб'єктності, перш за все національної, однак часто це означає також і відсутність чи принаймні брак художньо-естетичної суб'єктності. Один із найбільш руйнівних наслідків колоніального бачення — зосередження на російській/радянській реальності й відсікання іншої, європейської/західної/світової. Тому уявне перенесення в іншу культурно-історичну реальність, співвіднесення української частки музичної історії ХХ століття з епохальними мистецькими процесами, властивими західній цивілізації, є не тільки *передумовою*, а й *засадничою умовою* концептуалізації українського музичного модернізму.

У практично-науковому сенсі це може означати якнайшвидшу адаптацію української фактології до ключових і сталих уявлень щодо перебігу західного музично-історичного процесу кінця ХІХ — першої половини ХХ століття, зміни епохальних «віх» і дат (наприклад, з 1917 на 1914 та з 1941 на 1939); долучення до загальнонаукових і специфічно-гуманітарних категорій посткласичного і некласичного; оперування поділом на класико-романтичний та сучасний сегменти глобальної мистецької історії тощо.

Наступним викликом мусить стати комплексна наукове опрацювання поняття модернізму, дослідження і обґрунтування певної феноменологічної платформи в напрямку вирішення питання, чим же, власне, є модернізм у духовному просторі сучасності: філософією, напрямом, моделлю розвитку чи епохою? Як бачимо, тут постає доволі широкий вибір теорій і наукових джерел, але за однієї простої умови — системної *інструменталізації* самого поняття в межах сучасного українського музикознавства, визнання за ним надвагомих онтологічних функцій у пізнанні найближчого вітчизняного минулого, зрештою, створення наскрізної термінологічної методології.

Наразі моя суб'єктивна й вельми ескізна пропозиція зводиться до тлумачення українського музичного модернізму як *епохального періоду* в історії української культури кінця ХІХ — першої третини ХХ століття, в межах якого відбувається поступовий перехід від класико-романтичних до посткласичних культурних закономірностей. Специфіка і результат перебігу цього перехідного періоду зумовлені кількома взаємопов'язаними чинниками: 1)

колоніальними умовами функціонування української національної культури також і за попередньої епохи (кінець XVIII — XIX століття), що призвели до її інституціонального послаблення й певного «відставання» від загальноєвропейських процесів, на що однією з перших вказувала Лідія Корній у своїй вже хрестоматійній тритомній праці «Історія української музики» [2, с. 18]; 2) приналежністю до поміркованого, а не радикального типу модерністської культури; 3) жорстким обмеженням творчої свободи, що його насаджував комуністичний режим вже від середини 1920-х років, а то й раніше; 4) низкою антиукраїнських репресивних кампаній, метою яких було фізичне знищення лідерів модерністського руху в Україні від початку 1920-х (політично вмотивоване вбивство М. Леонтовича) до кінця 1930-х років (два епізоди ув'язнення в таборі Всеволода Задерацького старшого).

На початках процесу розгортання українського музичного модернізму височіє постать Лисенка як митця, творчість якого у доволі стислий в історичному вимірі біографічний час інтегрувала ідеї та принципи одразу кількох епохально-стильових традицій: загальноромантичної, пізньоромантичної та пре-модерністської. А в епіцентрі зазначеного процесу беззаперечно і до певної міри фатально опиняється фігура Бориса Лятошинського, адже його музика акумулювала всі без винятку художні альянси й естетичні конфлікти, філософські виклики і соціальні колізії, «поезію і прозу» тих страшних часів, коли майже одночасно визріла й була вбита українська національна ідея, огорнута у найбагатші мистецькі форми представників Розстріляного Відродження. Тому важко не погодитись із тезою Ігоря Савчука, котрий, посилаючись на архівне зібрання ранніх начерків композитора, створених у середині 1910-х років, стверджує: «В “Авторському зошиті”¹ серед компонентів авторської виражальної картини, які трансформуються і переакцентуються, зустрічаємо цілий букет експериментальних наративів, що згодом стануть знаковими у творчих пошуках митця наступного десятиліття, а загалом будуть ідентифікуватися як одна із основних детермінант українського музичного модернізму» [6, с. 241].

Щодо дихотомії «модернізм — соцреалізм», наразі пропоную розглядати її як *конфлікт епохи та режиму*, котрий призвів до грубого і довготривалого, довжиною в кілька десятиліть, переривання природного художнього порядку, до насильницького згортання численних модерністських стильових процесів на користь утвердження й культивування *радянського моностилю*, яким був соцреалізм. Останній, як справедливо вказує О. Шмурак, дійсно експлуатував європейські класико-романтичні композиційні, жанрові та стилістичні матриці, тим самим породжуючи ситуацію естетико-стильової консервації музичних ідеалів минулого. Проте повністю ізолювати підконтрольний мистецький світ від впливу сучасного західного культурного матеріалу радянський режим був не в змозі, відтак композиторська творчість провідних українських композиторів, що охоплює хронологічний відрізок від моменту утворення Радянського Союзу аж до часів Другої світової війни, була позначена нехай і мінімізованою, але яскравою присутністю модерністської образності й лексики.

Висновки. У травні 2023 року у місті Лунд (Швеція) у місцевому університеті відбулася наукова конференція, присвячена проблемам деколонізації та її музичним проекціям. Серед учасників були українські науковці Юрій Чекан і його аспірант, композитор Михайло Чедрик. За результатами конференції вже опублікована підсумкова колективна стаття, в фінальній частині якої автори стверджують: «Колоніалізм спирається на численні форми насильства: фізичне, структурне, символічне та інституційне. Він також спирається на епістемічне насильство: викорінення розуміння реальності; подальше збіднення нашого колективного досвіду, людського та більш ніж людського; і на трагічне обмеження нашої здатності до майбу-

¹ Ця назва належить Тетяні Гомон, виконавиці-піаністці, дослідниці раннього періоду творчості композитора, його правонаступниці та співзасновниці сучасної громадської організації Liatoshynsky Foundation.

тнього, уяви, мудрості та надії. Воно продовжує діяти, коли ми залишаємось співучасниками підтримання епістемології супрематизму — свого роду “безодні мислення”, в якій має значення лише одна реальність, тоді як інші падають у безодню нереального, злого, нижчого та/або недійсного» [12]. Ці міркування видаються надзвичайно суголосними нашим рефлексіям щодо українського музичного модернізму, національного мистецького феномена, який існував, розвивався й залишив по собі яскравий слід у світовій культурі, але донедавна не мав права чи, принаймні, можливості називатися на власне ім'я. Як і його базовий аналог — власне модернізм — цей феномен перебував у сліпій поняттєвій зоні, у зоні «безодні музико-знавчого мислення», що її сформуливали і пролонгували радянські естетичні наративи.

Однак у драматичному й водночас динамічному контексті воєнного часу питання українського музичного модернізму, нарешті, «оживає», набуваючи беззаперечної й гарячої актуальності. Концертно-виконавська та просвітницько-популяризаторська сфери формують навколо цього питання зону гострої суспільної зацікавленості, що сприяє зростанню і освітньо-педагогічного, і суто наукового інтересу. З-поміж очевидно базових, але досі не охоплених сучасною теоретичною ініціативою питань, котрі представникам українського музико-знавства належить розв'язати найближчим часом, варто звернути увагу на такі: тлумачення родового поняття модернізму та його музичної версії, варіанти хронологічного маркування та внутрішньої періодизації, а також узгодження іменного ряду представників українського музичного модернізму. Окрім цих визначальних моментів, теоретичне обговорення яких, вірогідно, потребуватиме знаходження певного «м'якого» консенсусу, загальна дискусія в перспективі невідворотно заторкне і питання соцреалізму, а відтак потребуватиме і варіантів його означення, висвітлення умовно нейтральних та, навпаки, зумисно політизованих ознак, знову ж таки, хронологічних меж та іменного представництва, а понад тим усім — якомога більш чіткої диференціації, розмежування феноменів модернізму й соцреалізму в українській музичній культурі ХХ століття, розведення їхніх проявів та, навпаки, дослідження механізмів компромісної інтеграції.

Література

1. Дубровний Т. М. Силабус з навчальної дисципліни «Український музичний модернізм». Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2023. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Ukr_muz_modernizm_-_Sylabus_-_Dubrovnyy_2023-3.pdf (дата звернення: 01.07.2023).
2. Корній А. П. Історія української музики. Частина друга (друга половина ХVІІІ ст.). Київ — Харків — Нью-Йорк, 1998. 388 с.
3. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ: Музична Україна, 2020. 495 с.
4. Найдюк О. Лія Бетстоун: «Більшість американців не знають, що частина їхньої культури родом з України» // LB.ua. Дата оновлення: 02.12.2022. URL: https://lb.ua/culture/2022/12/02/537730_liya_betstoun_bilshist.html (дата звернення: 01.07.2023).
5. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.
6. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.
7. Самченко В. Лія Бетстоун, музикознавиця зі США: «Щедрик» з музикою Леонтовича є частиною американської культури // Укрінформ. Дата оновлення: 05.10.2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3586158-lia-betstoun-muzikoznavica-zi-ssa.html> (дата звернення: 01.07.2023).

8. Тернієвська Є. Процес концептуалізації як аспект пізнавальної діяльності людини // *Advanced Linguistics*. 2022. Вип. 9. С. 29–37 DOI: 10.20535/2617-5339.2022.9.258879
9. Федоріна В., Меліш Р., Мельник Т., Шмурак О. Яновський, Якименко, Сениця // *Kyiv Daily*. Дата оновлення: 10.08.2023. URL: <https://kyivdaily.com.ua/ukrayinskyj-modernizm/> (дата звернення 11.08.2023)
10. Фільова Т. В. Модернізм в українській культурі кінця XIX ст. — початку XX ст. // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2014. № 1083, Вип. 49. URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/2125> (дата звернення: 01.07.2023).
11. Шмурак О. Історія українського композиторського мислення. Частина III. Двадцять сторіччя // *LB.ua*. Дата оновлення: 23.04.2023. URL: https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709_istoriya_ukrainskogo.html (дата звернення 01.07.2023)
12. Dios A. de, Dodds P., Groth S. K., Benivolsky X., Borchgrevink H., Bubandt N., Chekan Y., Cunha M. R. L. da, Farnsworth B., Lovell R., Mann C., Mauruschat A., Nwachukwu U.-U. L., Steen E. M. B., Zhao Y. Thinking Decolonially Towards Music’s Institution: A Post-conference Reflection // *Seismograf*. 08.12.2023. URL: <https://seismograf.org/en/artikel/thinking-decolonially-towards-musics-institution-post-conference-reflection> (access date: 09.12.2023).

References

- Dubrovnyi, T. M. (2023). Syllabus z navchalnoi dystsypliny “Ukrainskyi muzychnyi modernizm” [Course Syllabus for Ukrainian Musical Modernism]. Lviv: LNU im. I. Franka. Retrieved from https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Ukr_muz_modernizm_-_Syllabus_-_Dubrovnyy_2023-3.pdf [in Ukrainian].
- Korniy, L. P. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna druha (druha polovyna XVIII st.)* [History of Ukrainian Music. Part II (Second Half of the Eighteenth Century)]. Kyiv — Kharkiv — New-York [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Naydiuk, O. (2022, December 2). Leah Batstone: “Bilshist amerykantsiv ne znaiut, shcho chastyna yikhnoi kultury rodom z Ukrainy” [Leah Batstone: “Most Americans Don’t Know That Part of Their Culture Comes From Ukraine”]. *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2022/12/02/537730_liya_betstoun_bilshist.html [in Ukrainian].
- Novakovych, M. O. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho)* [The Canon of Ukrainian Musical Modernism (The Case of Borys Liatoshynsky’s Work)]. Lutsk: Tverdynia [in Ukrainian].
- Savchuk, I. B. (2020). *Borys Liatoshynskyi i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty* [Borys Liatoshynsky and Polish Culture: Communications, Collaborations, Concepts]. Nizhyn: Vydavets Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Samchenko, V. (2022, October 5). Leah Batstone, muzykoznavytsia zi SShA: “Shchedryk” z muzykoiu Leontovycha ye chastynoiu amerykanskoi kultury [Leah Batstone, Musicologist from the United States: *Shchedryk* by Leontovych is Part of American Culture]. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3586158-lia-betstoun-muzikoznavica-zi-ssa.html> [in Ukrainian].
- Terniievskaya, Y. (2022). Protses kontseptualizatsii yak aspekt piznavalnoi diialnosti liudyny [Process of Conceptualization as an Aspect of Human Cognitive Activity]. *Advanced Linguistics*, 9, 29–37. DOI: 10.20535/2617-5339.2022.9.258879 [in Ukrainian].

Fedorina, V., Melish, R., Melnyk, T. & Shmurak, O. (2023, August 10). Yanovskyi, Yaky-menko, Senytsia. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/ukrayinskyj-modernizm/> [in Ukrainian].

Filova, T. V. (2014). Modernizm v ukrainskii kulturi kintsia XIX st. — pochatku XX st. [Modernism in Ukrainian Culture in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Theory of Culture and Philosophy of Science,"* 1083(49). Retrieved from <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/2125> [in Ukrainian].

Shmurak O. (2023, April 23). Istoriia ukrainskoho kompozytorskoho myslennia. Chastyna III. Dvadtsiate storichchia [History of Ukrainian Compositional Thinking. Part III. The Twentieth Century]. *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709_istoriya_ukrainskogo.html [in Ukrainian].

Dios, A. de, Dodds, P., Groth, S. K., Benivolsky, X., Borchgrevink, H., Bubandt, N., Chekan, Y., Cunha, M. R. L. da, Farnsworth, B., Lovell, R., Mann, C., Mauruschat, A., Nwachukwu, U.-U. L., Steen, E. M. B. & Zhao, Y. (2023, December 8). Thinking Decolonially Towards Music's Institution: A Post-conference Reflection. *Seismograf*. Retrieved from <https://seismograf.org/en/artikel/thinking-decolonially-towards-musics-institution-post-conference-reflection>

KORCHOVA O.

UKRAINIAN MUSICAL MODERNISM: PREREQUISITES FOR CONCEPTUALIZATION

Abstract. The article outlines the current cultural situation surrounding the issue of Ukrainian musical modernism, presenting examples of actualization of this issue in the national musical practice of recent years. The author considers the initiatives of Oleksiy Shmurak and Leah Batstone, the researchers who explore this issue. The article engages with Myroslava Novakovych's substantive provisions on the scholarly interpretation of the concept of Ukrainian musical modernism, the defining features of its aesthetics and the circle of its representatives. The author identifies a number of prerequisites for the conceptualization of Ukrainian musical modernism in concerts, performances, public lectures, educational activities, and research projects. Building on her own concept of musical modernism, the author offers an original view of the phenomenon of Ukrainian musical modernism as an epoch, defines its chronological boundaries and specific factors. The article characterizes the correlation between modernism and social realism in the Ukrainian musical culture of the twentieth century.

Keywords: Ukrainian musical culture of the twentieth century, Ukrainian musical modernism, aesthetics of modernism, style, social realism, conceptualization.

Стаття надійшла до редакції 04.07.2023

**EDITORIAL STRATEGIES OF ARTUR SCHNABEL
IN THE PUBLICATION OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S PIANO SONATAS****РЕДАКТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ АРТУРА ШНАБЕЛЯ
У ПУБЛІКАЦІЯХ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА**

УДК 780.8:[780.616.432:78.082]

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294859

Xu DexinPh.D. Student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music
e-mail: xu_dexin@i.ua**Сюй Десінь**Аспірант, Національна музична академія
України імені Петра Чайковського
orcid.org/0009-0004-0457-0550

Abstract. Among the most outstanding achievements of the Viennese classics are the 32 piano sonatas by Ludwig van Beethoven (1770–1827). The complexity of the stage reading of the author's concept of these cycles requires a thorough study of the author's text. In this context, it is essential to turn to the editions of these works with their reliance on performance specifics. The study of the peculiarities of the edition of Beethoven's 32 sonatas made in the first half of the twentieth century by Artur Schnabel, an outstanding Austrian pianist and researcher of Beethoven's works, will enrich modern knowledge about the style of Beethoven's piano works. In his editions of Beethoven's sonatas, Schnabel managed to capture the ideas that encourage creative reflection and, therefore, are not intended to be taken literally in the process of stage performance.

Schnabel's approach to editing as a unique musical interpretation combined research, text, and pedagogy. His musical thinking and scientific intuition in his editorial approach to Beethoven's sonatas are based on the close connection between the aural and graphic components of the author's idea. Schnabel's editorial notes are systematically verified, and their extensive nature testifies to his rich experience in mastering the German composer's piano works. In general, Schnabel's edition contains many additions in terms of both text and performance: the researcher offers versions of melismas, adds interpretations of tempo marks and extensive comments on the grouping of measures, etc.; a large number of remarks relate to dynamics, hidden polyphony, articulation, and the nature of performance. Schnabel's edition is an artistically and practically comprehensive and valuable work in terms of performance, methodology, and history of music.

Keywords: sonata cycle, textual criticism of music, editorial work of Artur Schnabel, 32 sonatas for piano by Ludwig van Beethoven, author's text, urtext, musical interpretation.

Introduction. The piano sonatas by Ludwig van Beethoven (1770–1827) represent the highest achievements of the Viennese classics in the piano performance of the first half of the twentieth century. All respectable concert pianists include the sonata cycles of the German composer in their performance programs. Each musical text is open to cooperation with the interpreter; 32 sonatas by Ludwig van Beethoven are no exception. This feature led to the formation of a great cohort of performers and editors of Beethoven's piano works. Among them, in the twentieth century, one can single out the excellent work of Artur Schnabel, an outstanding Austrian pianist, composer, and researcher. His research on interpreting Beethoven's heritage enriched modern ideas about its performance and stylistic components and outlined entire areas of the stage realization of his music. The contribution of this article is the study of Schnabel's editorial work on and textual criti-

cism of Beethoven's 32 sonatas, namely his efforts aimed at preserving the integrity of the intended performance.

Literature Review. The writing of the article necessitated the study and analysis of academic works that highlight Ludwig van Beethoven's life and work — a collection of academic articles *Problems of Interaction Between Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education. Beethoven — Terra Incognita* (2015); studies on genre, style, and form of Beethoven's piano music — Adolf Bernhard Marx (Marx, 1997); works on the theory and practice of piano performance of Beethoven's heritage by Natalia Kashkadamova (Kashkadamova, 2017), Charles Rosen (Rosen, 2020); studies on the specifics of Artur Schnabel's playing, editing and cultural skills by Claudio Arrau (Arrau, 1957), César Saerchinger (Saerchinger, 1957), Marina Smirnova (Smirnova, 2006); and works by Artur Schnabel himself (Schnabel, 1933; 1942; 1988).

The paper aims to reveal the specific features of Schnabel's approach to the editing of Ludwig van Beethoven's piano sonatas.

The objective of the paper is to characterize the genre and style of Schnabel's textual criticism of music, and their origins in the context of the twentieth-century piano performance.

Results and Discussion. It is important in the context of the stated problem to outline the historical retrospective of editing Beethoven's piano sonatas during the second half of the nineteenth century. The engagement of researchers and famous performers of that era with Beethoven's legacy makes it possible to trace the problem of the performance style discourse of Beethoveniana in the Romantic era. In these editions, "along with deep insights into the essence of Beethoven's genius, one finds the essential transient signs of the performance of the era" (Kashkadamova, p. 380), which were summarized to some extent in the textual criticism of Artur Schnabel (1927).

Almost all of Beethoven's 32 sonatas were published in various editions during the composer's lifetime. It is known that performers and connoisseurs of Beethoven's piano style were eagerly awaiting the printed presentation of each new sonata by the famous master. However, the first complete edition of 32 sonatas was published only in the 1860s. At the same time, the textual criticism of the sonatas remained almost unchanged compared to the lifetime editions of these works (Beethovens, 1862–1865).

In this regard, it is important to note the involvement of Beethoven's pupil Carl Czerny, the famous Austrian composer and piano teacher, in the editing of Beethoven's works. A performer and popularizer of Beethoven's piano works, Czerny in his *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, he was one of the first to turn to the textual interpretation of the teacher's sonatas. First of all, he raises the issue of the figurative and semantic inspiration of individual sonatas, while highlighting, in his opinion, the problematic aspects of Beethoven's fingering, dynamics and pedaling, and other performing and expressive components of Beethoven's style. A separate important aspect, according to the researcher, was the issue of the tempo and rhythmic component of the sonatas. Thus, Czerny was perhaps the first to put tempo marks on the metronome for almost every piano sonata by Beethoven, emphasizing categorically that this is exactly the tempo chosen by the teacher in the interpretation of his own piano heritage.

Ignaz Moscheles, who frequently communicated with the composer in Vienna during 1808–1820, makes similar arguments in the preface to his edition of Beethoven's piano sonatas (1858). It is significant that Czerny's and Moscheles's metronomic instructions do not always coincide, although both musicians emphasized that this is Beethoven's original tempo. The *Andante* tempo of Sonata No. 10 is an example of such a discrepancy.

1860 saw the publication of the 10-volume collection of Beethoven's works edited by Franz Liszt. A composer and admirer of Beethoven's work, Liszt edited the piano sonatas, emphasizing broad phrasing leagues, specific dynamic marks. Further, Liszt introduced special phrasing marks.

A new stage in the editing of Beethoven's sonatas begins with the "instructive Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende" ("instructive edition with explanatory notes for teachers and students") by Sigmund Lebert and Hans Bülow (1870s). Lebert edited the

early works of Beethoven, and Bülow edited the later works, starting with Op. 53. By this time, Beethoven's sonatas had become part of the repertoire and there was an urgent need for special instructional publications for students and teachers. In his comments, Bülow explains the structure of the work, highlights polyphonic parts, draws attention to typical student mistakes, and provides "formulas" for technical training.

At the beginning of the twentieth century, interest in the author's text grew, and accordingly, publications appeared that combined textual and educational features, and the designations of author and editor were significantly distinguished (for example, there are a number of editions by Frederick Lamond, Leo Weiner, Heinrich Schenker, and other famous performers and researchers of Beethoven's heritage of the late nineteenth and early twentieth centuries). It is on these principles that the textual criticism of Beethoven's piano concepts by Artur Schnabel, a representative of the Austrian piano school, is based. His approach combines aspects of performing interpretation of Beethoven's heritage, deep involvement in Beethoven's style, and an internal dialog with the editions of Beethoven's sonatas published during the second half of the nineteenth century, and also his own compositional skills.

Artur Schnabel, a representative of the Austrian piano school, deeply understood Beethoven's piano concepts based on his performing work, his prolific editorial activity, and partly due to his compositional skills. In the first half of the twentieth century, Schnabel was considered an intellectual pianist who avoided superficial effects in his performance. According to critics of the time, "his performance revealed a depth and spirituality in the interpretation of the Austrian and German music heritage, especially the works of Beethoven and Schubert" (Cortot, 1986, p. 33). His most famous audio recording is *Beethoven's Complete Piano Sonatas*, created in 1932–1935. At that time, Artur Schnabel was the first to record the complete collection of 32 sonatas by the German composer¹. As a researcher of Beethoven's work, Schnabel was interested in the components of his musical and performing language. The expected outcome of these scholarly and performing interests was the publication in 1927 of the 32 sonatas by Ludwig van Beethoven, edited and commented on by Schnabel. First published in Germany, Schnabel's edition quickly gained popularity among pianists and Beethoven scholars, and for Artur Schnabel himself, it was one of the first steps he made to systematize and generalize his vision as a performer of the German composer's legacy. The impetus for Artur Schnabel to edit Beethoven's 32 sonatas was his realization of the need to fundamentally update the established approaches to reading the piano heritage of the nineteenth century that dominated in the early twentieth century. In general, in his editorial work and textual research on the 32 sonatas, we can observe the greatest possible intensification of the expressive range of the performance, available at that time: "the expansion of the dynamic scale and the impulsive volume change, the unprecedented intensification of tempo contrast in the movements" (Fletcher, 1972, p. 13).

In his approach to understanding the integrity of the idea of 32 sonatas as a certain metatext, a kind of Genesis, Artur Schnabel starts from the idea of Beethoven's absorption and transformation of the artistic and historical experience of the time, the orientation of his ideas towards the future. Therefore, for Schnabel, it is important to understand the genre and style of Beethoven's piano sonatas in their stage modifications. The editor emphasizes the significant influence of the canon of Viennese classicism on Beethoven's ideas during the first period in Sonatas Nos. 1–15. Composed under the obvious influence of certain stylistic patterns of Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart, the degree of complexity of these sonatas, according to Schnabel, surpasses almost everything written for the keyboard of that time. The sonatas of the next period, Nos. 16–27, reflect further transformations of Beethoven's genre and style. The composer, according to Schnabel, seems to break the established boundaries of the sonata genre. Sonata No. 18 lacks a slow movement, but the composer introduced a Scherzo and a Minuet. Only the three-movement Sonata No. 26 has the author's program titles: *Das Lebewohl, Abwesenheit, Das Wiedersehen*.

¹ Due to its historical significance, in 2018, Artur Schnabel's recording of 32 Beethoven sonatas was included in the National Recording Registry at the Library of Congress.

In the late period of his life, in anticipation of the expanded virtuosic and expressive possibilities of the new six-octave concert grand piano of the English company Broadwood, Beethoven composed his last five sonatas, Nos. 28–32, which were experimental in form and complex in musical language for the time. This peculiar Beethoven's look into the future defines Schnabel's editorial paradigm about the integrity of the artistic idea of Beethoven's sonata, which is based on the reading of the sonatas from the perspective of Beethoven's achievements during the late period of his career. This conception of Beethoven's heritage influenced the formation of a great cohort of young European pianists, reviving Beethoven's authentic style, based on a deep study of all graphic components of the author's text.

From the point of view of the tasks set, it is natural that Artur Schnabel turned to editing as a particular type of musical interpretation, which combined research, textual criticism of music and pedagogy. Musical thinking and scholarly intuition in his editorial work and textual research on Beethoven's sonatas are based on the close connection between the aural and graphic components of the author's idea. We also trace the significant influence of Schnabel's own performing style on the process of editing Beethoven's sonatas. While realizing Beethoven's ideas, Schnabel's attention was directed to the development of the authorial integrity, spatial and temporal coherence of interpretation, which was achieved through the distinct elaboration of a wide range of stylistic elements of the performance.

Schnabel's editorial notes are systematically verified, and their extensive nature testifies to his rich experience in mastering the German composer's piano works. In general, Schnabel's edition contains many additions in terms of text and performance — the researcher offers versions of melismas, adds interpretation of tempo marks and extensive comments on the grouping of measures, etc.; a large number of remarks relate to dynamics, hidden polyphony, articulation, and the nature of performance. It is worth mentioning Artur Schnabel's comments on meter and rhythm, hence certain patterns of tempo changes that occur at the level of minor deviations from the main tempo. As Marina Smirnova notes, "tempo deviations are caused by psychological changes that influence the course of musical processes <...> tempo indications clearly follow the development of the composer's thought" (Smirnova, p. 130).

The fingering solutions in Schnabel's edition embody the distinct features of intonation, articulation,agogic, rhythmic and sound in Beethoven's style. The fingering is weighed according to the logic of the intonational unfolding of motifs, phrases and more significant constructions that require flexibility and elasticity from the pianist's hand, where the very "fingering principles in the edition of Artur Schnabel are of a triple nature: they reflect the composer's attitude, the principles of the harpsichordist era, and romantic attitudes, which creates a unique system of editorial textual criticism of music" (Smirnova, p. 148).

Schnabel's edition of Ludwig van Beethoven's 32 sonatas is exceptionally detailed, full of scholarly commentary and subtle psychological observations, which generally reflects the editor's desire to comment on minor details of Beethoven's text. In writing the commentary, he followed the principles of Franz Liszt, the pedagogue, who, during his lessons with his students, sought to indicate everything in musical scores.

Artur Schnabel's comments summarize the regularities of Schnabel's scholarly and performer's thinking and attempt to reconstruct the artistic and aesthetic visions of Beethoven's time. However, from the standpoint of contemporary piano composition, his edition is also not perfect in terms of textual criticism of music. In the twentieth century, especially in its second half, many highly authentic editions of Beethoven's sonatas appeared, based on more accurate textual solutions¹.

¹ Among the most famous textual editions of the twentieth century, we should single out the Beethoven editions by Karl Adolf Martinsen, Donald Francis Tovey, Bertha Antonia Wallner, Joseph Fischer, Claudio Arrau, Massimiliano Damerini, István Máriássy, Tamás Zászkaliczky, and others.

The post-Schnabel editions of the twentieth and twenty-first centuries develop the main trends initiated by the outstanding Austrian performer and scholar of Beethoven's heritage. The contemporary approach to editing Beethoven's sonatas is intended to objectively reflect the stylistics of Beethoven's idea alongside the interpretation of the original author's text.

By studying the textual history of the 32 sonatas, Artur Schnabel sought to thoroughly research the rhythmic formulas of Ludwig van Beethoven's pianism, to find the key to understanding the nature of the piano style, and thus to outline the stylistic boundaries of the performance of Beethoven's work. The immersion in Schnabel's edition brings us back to one of the most challenging creative issues — the freedom of stage performance and its limits.

Schnabel's performance commentaries, no matter how detailed, are always variable and can, therefore, be read in different ways in practice. Based on a combination of the desire to revive the authentic Beethoven text and pedagogical and performing understanding, it reflects a deep individual involvement in the core of Beethoven's music.

For Schnabel, it was essential to build a coherent dramaturgy of the historical collection both in the performance version and in the edition of the 32 sonatas. It is known that Schnabel performed Beethoven's sonatas in a cycle of seven concerts. Each of the concerts included four to five sonatas organized into microcycles. The first concert comprised Sonatas 15, 31, 1, 16. The second concert comprised Sonatas 18, 28, 22, 8, 3. The third concert comprised Sonatas 2, 23, 19, 27, 11. The fourth concert comprised Sonatas 12, 17, 5, 6, 26. The fifth concert comprised Sonatas 4, 14, 10, 29. The sixth concert comprised Sonatas 13, 21, 20, 30. The seventh concert comprised Sonatas 9, 7, 25, 24, 32. Essentially, he created a new original reading of all the sonatas as a single cycle that is dramatically unified, originally planned from an interpretive standpoint, and inspired by symbolism and figurative and semantic visions.

Despite some imperfections in textual criticism, Artur Schnabel's edition contains many essential components for creating a convincing stage interpretation. As a scholar and an accomplished pianist, he relied heavily on artistic intuition, an essential component of interpreting Beethoven's legacy. The editor's assumptions behind certain decisions were based on a deep study of the intonational nature of Beethoven's music. First of all, this is reflected in the author's interpretation of pitch, alteration marks, clarification of rhythm, dynamic and articulation scales, and the graphic component of the text itself in terms of voice distribution. As for the latter, the editor's clarifications regarding errors in notation were usually concise but open to scholarly interpretation.

For Artur Schnabel, an important component of a successful performing interpretation is the creation by the performer of an idea of the work as an integral system, considered in the interrelationships and interaction of all the main expressive means, in the unity of content and form, realized in the spacetime continuum of the author's intention. In other words, understanding the integrity of the sonata cycle includes determining the relationship between the artistic level of the work and the means of its realization. Reflecting on the integrity of Schnabel's editorial textual criticism, we mean its realization on a certain multiple basis, when a type of connection between the components is formed in which the combined elements acquire a new quality that is not unique to them. The final performance version of a musical work, in contrast to the composer's text and editor's text, can also be called the performer's text.

At the same time, Artur Schnabel, as a scholar, actively interprets Beethoven's text in the field of articulation and accentuation. "The leagues, as well as the accents and the designation of the method of sound production in the original, are sometimes solved with obvious imperfection — especially in early works, which is why the editor considered it his right to change them according to the logic, meaning and taste: to shorten, lengthen, add, decipher. He did not specifically stipulate these changes. All other additions of the editor are engraved in small print or placed in brackets" (Fletcher, 1972, p. 42). A performer who is guided by Schnabel's edition of the 32 sonatas

should take into account that the methodology of the editorial work primarily reflects the historical conventions of the development of piano performance in the first half of the twentieth century, but it is not sufficient from the standpoint of contemporary textual criticism of the German composer's music. However, it sheds light on the specifics of the drama of the stage realization of the uniqueness of this monumental work.

As for the dynamic unity of the idea, one of the important components of the editorial interpretations of Beethoven's piano sonatas was Schnabel's desire to unite the music, which is full of recitatives, complexly organized musical time, improvisation, by finding a certain internal pulsation. For example, one of the principles of constructing a culminating build-up is to start the crescendo quieter than the previous motif, then maximize the sound power, bringing the polarity of the sound to the limit with gradual acceleration.

In Artur Schnabel's performance concepts, deciphering Beethoven's melismatics is essential¹. While editing Beethoven's 32 sonatas, he worked out this melodic and intonational component in great detail with regard to the traditions and conventions of the eighteenth century. Schnabel emphasized that "the performance of melisma requires deep knowledge and rich imagination from the pianist. The traditions of performing melisma were gradually lost over time, and superficial knowledge in this area led to the impoverishment of performance and sometimes to significant distortions of the composer's idea" (Schnabel, 1933, p. 12). Interpretations of melismatics are found in Schnabel's edition in almost all sonatas, accompanied by detailed comments. Often, the editor offers several options of performing melisma, thus demonstrating his desire for freedom of choice, inviting the performer to a kind of co-creation in interpreting the essence of Beethoven's intention.

The editor's recommendations on trill performance are detailed (especially in Sonata No. 32, *Arietta*; Sonata No. 29, *Allegro risoluto*). Based on Beethoven's manuscripts, Schnabel carefully analyzes the author's recommendations regarding this vital component of the performance, which also highlights the issue of the performer's right to freedom of choice in performing trills according to his taste and capabilities. The performance of trills in Schnabel's creative vision is closely connected with the performance dynamics, accentuation, intonation, and rhythmic expressiveness.

Artur Schnabel's editorial comments on tempo marks are original and analytically profound, aimed at revealing the regularities of the performance tempo and architectonics of the work and its dramatic balance in the temporal and spatial unfolding of the musical fabric. It is known that Ludwig van Beethoven, in comparison to his predecessors, significantly expanded and enriched tempo notation. In his desire to reveal the dramatic nature of the work's development as fully as possible, the composer uses Italian (nowadays a generally accepted universal version of the notation) and German terminology (for example, tempo notation in Sonatas No. 27 and No. 28). In this regard, the opinions of researchers of Beethoven's work and editors of his sonata oeuvre were divided. Many were rather pessimistic about this bilingual principle of tempo marks. However, Schnabel did not share this opinion; moreover, he continued and developed this principle, supplementing many editions of the German composer's works with his tempo marks.

His editorship clearly shows the evolution of Beethoven's interpretation of tempo. We encounter editorial interpretations of Beethoven's tempi in the commentaries of many sonatas. In this context, Schnabel follows the tradition of Liszt, who, in his tempo rhythmic visions of Beethoven's sonatas, took into account the author's tempo marks but, during the performance, could im-

¹ Deciphering melismatics is also found in the editions of Schnabel's predecessors, particularly Hans von Bülow. In several cases, Bülow even offers performers various exercises to improve their skills. However, compared to Schnabel's visions, Bülow's recommendations are usually unambiguous and do not allow different interpretations. Bertha Antonia Wallner and Conrad Hansen, in their urtext editions of Beethoven's 32 sonatas, have not entirely resolved the issue of performing melismatics, in particular trills, either.

plement these marks quite freely. As an essential component of his editorial approach, Artur Schnabel's comments on the nature of music are also directly related to metronomic notes¹. The editor makes metronomic notes in almost all sonatas at the beginning of each movement². Artur Schnabel's tempo decisions in interpreting Ludwig van Beethoven's legacy were realized through a sharply conflicting juxtaposition of sonata parts, which allowed the performer to rethink the dramatic features of the cycle's development.

In addition to the metronomic tempo marks at the beginning of each movement, Schnabel's edition contains detailed metronomic notes within the movement, which allowed the editor to comment flexibly on the development of musical thought. In the slow movements of Beethoven's sonatas, as a performer, Artur Schnabel takes considerable freedom when it comes to tempo, which is also often reflected in the scale of his metronome values. However, in his editorial commentary on the sonatas of Beethoven's early and partly of his middle period, Schnabel treats metronomic freedom quite cautiously. In most sonatas of the middle and late periods, Schnabel's metronomic notes are detailed, aimed at preserving Beethoven's idea, following Beethoven's comments in the first editions of his sonatas. As an editor, Artur Schnabel only suggests an artistic and expressive solution, leaving it to the performer to find the acceptable limits of its realization. In other cases, the metronome serves as a warning against undesirable exaggerations.

For Artur Schnabel, articulatory expressiveness is essential in any melodic construction. According to his principles of intonation, Schnabel avoids emphasizing strong beats in fast tempi. In the stage performance of fast passages, he started with unstressed beats, which gave his performance flexibility, tension, and explosiveness in reading the compositional intent of the sonatas. Thus, the specifics of Schnabel's sound and other components of his unique performing style were reflected in a rather detailed manner in his editorial notes.

In the field of dynamics, Schnabel continues the tradition of Bülow, who, unlike Liszt, recorded not only dynamic contrasts but also enriched the entire range of dynamic grades. In Beethoven's 32 sonatas edited by Schnabel, several editorial remarks and comments are aimed at the expressive performance of melody. Schnabel adds the upper and lower notes to reveal the hidden polyphony.

As a performer and editor of Beethoven's texts, Schnabel unconditionally accepted the German composer's principles of pedaling. In his edition of the sonatas, he always preserved the composer's pedaling notes. In the notes, he indicates Beethoven authorship of these pedaling notes and does not offer any parallel solutions. Schnabel's pedaling notes in his edition are somewhat unevenly distributed. In several sonatas, they are absent; in others, they are minimal; elsewhere, they are highly detailed (mainly in slow movements).

The fingering principles in the textual criticism of Schnabel's Beethoven sonatas are aimed not only at performance convenience, but also largely develop the authenticity of the style, which, according to the editor, corresponds to the essence of Beethoven's expression, and also solve a number of musical and performance issues: phrasing, articulation, dynamic, rhythmic, and agogic components.

The pianist's fingering recommendations require mastery of the perfect finger *legato* with the utmost flexibility of the hand and the calmest possible hand position. Therefore, Schnabel's fingering is not accessible to every pianist, artistically and technically. However, one can fully implement Schnabel's remarks and comments only by following his fingering recommendations. This applies to tempi, rhythmic music performance, sound, and pedaling. In general, the extraordinary ap-

¹ The system of metronomic notation is one of the main editorial innovations in Schnabel's edition of the 32 sonatas by Ludwig van Beethoven, aimed at providing a more correct reproduction of Beethoven's style.

² The only exception is Sonata No. 29, where the metronomic notes were made by Beethoven himself.

proach of the editor and the pianist in interpreting the fingering principles of performing Beethoven's music establishes Artur Schnabel as an innovator in the field of piano technique.

Conclusions. Schnabel's edition of Ludwig van Beethoven's 32 sonatas is one of the most significant editions of the German composer's works. From the point of view of performance, it is helpful when the interpreter has experience and, therefore, can formulate ideas about the personal style of the German composer. In this work, Schnabel managed to capture the ideas that encourage creative comprehension and are not intended to be taken literally in stage realization. It is no coincidence that Artur Schnabel advised pianists to turn to his edition only after they had formulated their concept of interpreting Beethoven's music.

One hundred years have passed since Schnabel created his edition of the Beethoven sonatas. During this time, we can observe periods of enthusiasm for this edition by performers, but there were also periods of lukewarm attitude toward it. Nevertheless, Schnabel's edition is an artistically and practically comprehensive and valuable work in terms of performance, methodology, and history of music.

References

1. Arrau, C. (1952, February). Artur Schnabel: Servant of the Music. *Musical America*, 42, 31.
2. Beethoven, L. (1935). *32 Sonatas for the Piano*. Ed. Artur Schnabel. Text in German, French, and English. New York: Simon and Schuster, Inc.
3. Beethoven, L. (1862–1865). *Kritische Gesamt-Ausgabe der Werke Beethovens*. Serie XVI (3 B-de). Sonaten. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
4. Cortot, A. (1986). *Rational Principles of Piano Technique*. Hal Leonard Corporation.
5. Fletcher, S. (1972). Schnabel and Piano Technique. *Clavier*, Vol. 11.
6. Hanzburh, H. I., (Ed.). (2015). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction Between Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Vol. 45. Beethoven — terra incognita. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv: Vydavnytstvo TOV "S. A. M." [in Ukrainian].
7. Kashkadamova, N. (2017). *Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy* [Piano Performance Art of Ukraine. Historical Essays]. Lviv: KINPATRI LTD [in Ukrainian].
8. Marx, A. B. (1997). *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press.
9. Rosen, C. (2020). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press.
10. Saerchinger, C. (1957). *Artur Schnabel: A Biography*. London: Cassel & Company LTD.
11. Schnabel, A. (1933). *Reflections on Music*. Manchester: Manchester Univ. Press.
12. Schnabel, A. (1942). *Music and the Line of Most Resistance*. Princeton: Princeton Univ. Press.
13. Schnabel, A. (1988). *My Life and Music*. New York: Dover Publications ; Gerrards Cross, Eng. : C. Smythe.
14. Smirnova, M. (2006). *Artur Schnabel i ego epoha* [Artur Schnabel and His Epoch]. Saint Petersburg [in Russian].

Література

1. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 611 с.
2. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 45. Бетховен — terra incognita / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. 244 с.
3. Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха. Санкт-Петербург, 2006. 351 с.

4. Arrau C. Artur Schnabel: Servant of the Music // Musical America. 1952. Vol. 42, February. P. 31.
5. Beethoven L. Kritische Gesamt-Ausgabe der Werke Beethovens. Serie XVI (3 B-de). Sonaten. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1862–1865].
6. Beethoven L. 32 Sonatas for the Piano / Ed. Artur Schnabel. Text in German, French, and English. New York: Simon and Schuster, Inc, 1935.
7. Cortot A. Rational Principles of Piano Technique. Hal Leonard Corporation, 1986.
8. Fletcher S. Schnabel and Piano Technique // Clavier. 1972. Vol. 11.
9. Marx A. B. Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 1997.
10. Rosen C. Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion. Yale University Press, 2020.
11. Saerchinger C. Artur Schnabel: A Biography. London: Cassel & Company LTD, 1957.
12. Schnabel A. Reflections on Music. Manchester: Manchester Univ. Press, 1933.
13. Schnabel A. Music and the Line of Most Resistance. Princeton: Princeton Univ. Press, 1942.
14. Schnabel A. My Life and Music. New York: Dover Publications ; Gerrards Cross, Eng. : C. Smythe, 1988.

ДЕСІНЬ С.

РЕДАКТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ АРТУРА ШНАБЕЛЯ У ПУБЛІКАЦІЯХ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА

Анотація. Серед найвищих здобутків віденських класиків — 32 сонати для фортепіано Людвіга ван Бетховена (1770–1827). Виконавське прочитання авторської концепції цих циклів потребує ретельного вивчення авторського тексту. У цьому контексті важливим є звернення до редакцій цих творів з їхньою опорою на виконавську специфіку. Дослідження особливостей редакції 32 сонат Л. ван Бетховена, яку здійснив у першій половині ХХ століття Артур Шнабель, видатний австрійський піаніст і дослідник творчості Бетховена, збагатить сучасні уявлення про стилістику бетховенської фортепіанної творчості. У редакції бетховенських сонат А. Шнабелю вдалося зафіксувати ідеї, що спонукають до творчого підходу у їх концертному виконанні.

Звернення А. Шнабеля до редагування як особливого виду музичної інтерпретації поєднало у собі науково-пошукову, текстологічну та педагогічну діяльність. Музичне мислення та наукова інтуїція у його редакторській текстології сонат Бетховена базується на тісному зв'язку між слуховими і графічними компонентами авторського задуму. Редакторські зауваги А. Шнабеля є системно вивіреними, а їхня розгалуженість свідчить про багатий професійний досвід в опануванні фортепіанної творчості німецького композитора. Загалом редакція Шнабеля містить чимало доповнень як у текстологічному, так і виконавському аспектах — дослідник пропонує варіанти виконання мелізмів, додає розшифрування темпових вказівок та розлогі коментарі щодо групування тривалостей тощо; велика кількість ремарок відноситься до динаміки, прихованого багатоголосся, артикуляції, характеру виконання. Редакція А. Шнабеля в художньому та практичному плані є надзвичайно цілісною та цінною як виконавська та методично-історична праця.

Ключові слова: сонатний цикл, музична текстологія, редакторська робота Артура Шнабеля, 32 сонати для фортепіано Людвіга ван Бетховена, авторський текст, уртекст, музична інтерпретація.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2023

Олег Концевич

**ВИКОНАВСЬКИЙ ВИДИХ ТРУБАЧА
ЯК ОДИН З ГОЛОВНИХ ФАКТОРІВ ВИКОНАВСЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ****THE TRUMPETER'S PERFORMANCE EXHALATION
AS ONE OF THE MAIN FACTORS IN PERFORMANCE UNIVERSALISM**УДК 78.461; 78.25; 780.646.1.071:612.21
DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.297539**Олег Концевич**Пошукувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка
e-mail: olegkoncevich@ukr.net**Oleg Kontsevych**Ph.D. Candidate in the Department
of Music History, Mykola Lysenko Lviv
National Music Academy
orcid.org/0000-0003-4160-3791

Анотація. Статтю присвячено дослідженню виконавського видиху трубача, зокрема ролі тиску струменя повітря як важливого критерію досягнення універсальності фаху. На основі фахової літератури було показано важливість досягнення імпедансу видиху виконавця під час гри. Досліджено анатомо-фізіологічний аспект виконавського дихання. Проаналізовано актуальні праці українських та зарубіжних дослідників в галузі вокального та духового виконавського мистецтва, що висвітлюють різні способи та методи досягнення якісних результатів в опануванні техніки виконавського дихання. На прикладі різних за стилем творів окреслено відмінності виконавського видиху при академічному та естрадно-джазовому виконанні. Висвітлено шляхи ефективнішого застосування техніки виконавського видиху в аспектах досягнення високого регістру, м'язової витривалості губ, артикуляційної техніки, оволодіння якими закладатиме фундамент вмінь для широкої спеціалізації трубача академічного та естрадно-джазового напрямів. Автор пропонує ряд тренувальних винаходів та пристроїв (зокрема, запатентований тренажер), впровадження у виконавську практику яких дозволить швидше та ефективніше досягати необхідних якісних аеродинамічних характеристик видиху без чинення шкідливого впливу на здоров'я трубача.

Ключові слова: трубне мистецтво, виконавське дихання, виконавський універсалізм, тренажери для трубачів, властивості тиску видиху.

Постановка проблеми. Серед універсальних властивостей та можливостей виконавського апарата трубача, що виливаються у майстерності поєднання усіх навичок та досконалому володінні академічною та естрадно-джазовою техніками, ми зосередили увагу на провідному чиннику — виконавському диханні. Від нього насамперед залежить забезпечення якості функціонування усієї технології виконавського процесу на трубі. Виконавський видих є збудником звукових коливань [4, с. 37]. Проте ступінь розвитку виконавського видиху відображає саме та характеристика звука, що є його каркасною основою та прийомом звуковедення. Завдяки видозмінам аеродинамічних характеристик видиху, даний прийом може бути різним за інтонацією, тембром, вібрацією або динамікою. В джазовій практиці, в прийомі звуковедення, інтонаційна складова більшою мірою залежить від прогрівання струменя повітря або створення зниження щільності шляхом корекції його об'єму крізь кутові отвори напіврозімкнутих губ. Тембр, вібрація та динаміка, в контексті звуковедення, теж мають свої

відмінності у застосуванні в академічній або естрадно-джазовій музиці, а звукова естетика може передбачати різне виконання тих самих виконавських прийомів [15, с. 138]. Виконання звуків верхнього регістру в академічних або естрадно-джазових композиціях також подекуди вимагає зовсім різного тиску струменя видиху, з опануванням градації якого, досить розповсюджено, не можуть впоратися як трубачі-початківці, так і студенти вищих закладів освіти. Українські навчальні музичні заклади зберігають позиції вузької трубної спеціалізації, в той час як в Європі щораз виховують універсальних виконавців [17, с. 178]. Даний погляд віддзеркалює не тільки сьогоденну статистику освітнього процесу закладів країни, а й спонукає нас дослідити виконавське дихання з урахуванням сучасного бачення проблеми та залученням доступних новітніх технологій, адже фаза видиху спрямована на безпосередню взаємодію з використанням усіх прийомів академічного та естрадно-джазового виконавського мистецтва. Загально відомо й те, що виконавський видих трубача має невидиму прозору субстанцію суміші газів, і в даних обставинах візуалізація його аеродинамічних показників швидкості, тиску та інших характеристик для виконавця могла б сприяти цілковитому переосмисленню самої технології. Отже, у статті ми концентруємо увагу на характеристиках видиху, корекція та вдосконалення якого нададуть спроможності у вирішенні контрастних технологічних завдань, що панують та створюють розбіжності між академічною та естрадно-джазовою методиками на шляху до універсалізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для обґрунтування розвитку необхідних характеристик виконавського дихання потрібно враховувати всі актуальні питання, які розглядали науковці, викладачі та виконавці. Видих у вокальній і духовій виконавських музичних галузях, на відміну від інших, є не тільки процесом газообміну між людиною і навколишнім середовищем та забезпеченням умов життя, а й паралельно виконанням функції звуковидобуття та звуковедення, є тлом технологічного процесу, необхідним робочим матеріалом, завдяки використанню якого дані професії здатні повноцінно функціонувати. Досліджуючи виконавський процес, методисти ще у XVI–XVII століттях зазначали, що представники духової та вокальної спеціальностей змушені специфічно контролювати як фазу вдихання, так і видихання, пристосовуючи їх до особливостей процесу музикування [3, с. 62]. Серед авторитетних праць про виконавське дихання вокалістів вирізнялися дослідження таких авторів, як: Марен Мерсен (Marin Mersenne, 1588–1648), Бертран «Бенінь» де Басій (Bertrand “Bénigne” de Bacilly, 1625–1692), Жан-Антуан Берар (Jean-Antoine Bérard, 1710–1772), Александр-Етьєн Корон (Alexandre-Étienne Choron, 1771–1834) та ін. В галузі вокального виконавського мистецтва науковці та педагоги вже у XX столітті у своїх працях висвітлювали не тільки фундаментальні трактати попередніх епох, а й важливі результати нових досліджень виконавського дихання, які вплинули на методологію виконавців на духових інструментах. Серед них треба відзначити праці таких дослідників: Зоя Анікеєва і Фьодор Анікеєв [1, с. 29–53], Вільям Венард (William Vennard) [43, pp. 18–35], Джованні Батиста Лямперті (Giovanni Battista Lamperti) [29, pp. 42–44, 64–67], Владімір Морозов [19, с. 178, 186, 194–198], Альберт Музегольд (Albert Musehold) [1, с. 34], Рауль Юсон (Raoul Husson) [24, с. 181], Віктор Юшманов [25, с. 72–81] та ін. Усі згадані праці розкривали сутність внутрішніх процесів виконавського дихання завдяки численним експериментам та використанню пневмографів, рентгенографів та інших технологічних засобів.

Серед більш ранніх зарубіжних авторів духової галузі мистецтва, що досліджували виконавське дихання, назвемо вже згаданого раніше М. Мерсена, а також: Даніель Шпер (Daniel Speer, 1636–1707), Йоган Йоахім Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773), Франсуа Доверне (François Dauverné, 1799–1874). Проте в історії наукового дослідження питання фізіологічного та виконавського дихання було здійснено справжній технологічний прогрес лише у XX столітті, оскільки саме у цей час з’являються перші рентгенографи, пневмографи,

завдяки яким в результаті дослідів науковці музичної сфери змогли чітко визначити внутрішні фізіологічні процеси легень та підтвердити пріоритетні види дихання для виконавства, зокрема діафрагмальний вид дихання.

Однією з перших радянських праць ХХ століття, що висвітлювали специфіку виконавського дихання, була методика Сергея Розанова «Основи методики викладання і гри на духових інструментах» [20]. Науковець Борис Діков у своїх працях «Методика навчання гри на духових інструментах» та «Методика навчання гри на кларнеті» розглядав анатомо-фізіологічні основи процесу виконавського дихання, його особливості та типи, приділяв увагу техніці виконавського видиху та його розвитку [10, с. 26–42], [11, с. 4–5, 90–97]. Вчений Юрій Усов досліджував виконавське дихання та фізіологічні процеси, розглядав його специфіку на прикладах з рекомендованих методичних прийомів визначних науковців-педагогів минулого, таких як Михайло Табаков, Георгій Орвід, Сергей Єрьомін, Ніколай Платонов [22, с. 51–58]. Іван Якустіді у своїй дисертації «Значення тембру валторни у процесі навчання» також наголошував на важливості аспектів специфіки фокусування виконавського видиху при видозмінах тембру [26, с. 7]. У дисертації «Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології)» професор Володимир Качмарчик приділяє увагу перманентному видиху, він глибоко досліджує його процеси та біомеханіку. Професор В. Качмарчик зазначає, що при даній техніці експериментально розглядалися зміни газового складу повітря перманентного видиху, рівня O_2 , CO_2 [12, с. 226]. Однією з сучасних монографій, в якій досліджено переосмислення концепції виконавського дихання, є праця професора Андрія Карпяка «Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста» [13]. В ній висвітлено порівняльну характеристику багатьох методичних праць авторів різних країн та епох, що досліджували питання постановки виконавського дихання. У переліку раніше згаданих дослідників вирізняється думка Юрія Должикова. Автор — один з небагатьох, хто торкається важливого питання коефіцієнту корисної дії повітряного струменя видиху та наголошує на необхідності контролю за визначенням об'єму повітря, його чіткого розподілу [9, с. 6–18]. Сучасний погляд на виконавське дихання простежується в праці професора Володимира Апатського «Основи теорії і методики духового музичного виконавського мистецтва», де автор висвітлює анатомо-фізіологічні основи та специфіку виконавського дихання, звертає увагу на виконавські вдих та видих, їх регуляцію та постановку [2, с. 84–107].

Перелічені методичні праці допомогли розкрити сутність виконавського дихання, проте не всі автори були спеціалістами-трубачами, і оскільки на інших інструментах характеристики видиху мають значні відмінності, маємо констатувати дефіцит досліджень щодо висвітлення важливих аеродинамічних показників видиху трубача, досягнення яких, на нашу думку, є ключовим фактором на шляху до виконавського універсалізму.

Мета статті — дослідити виконавський видих трубача, шляхи ефективного розвитку важливих аеродинамічних характеристик в контексті досягнення виконавського універсалізму.

Виклад основного матеріалу. Фізіологічне дихання — це процес газообміну між людиною та оточуючим її атмосферним повітрям. На думку Ігоря Григуса, автора праці «Фізична реабілітація в пульмонології», дихальна система складається з дихальних шляхів, гортані, носової порожнини, носоглотки, трахеї, бронхів. А в легенях відбувається процес газообміну шляхом насичення крові киснем і виведення з неї вуглекислого газу [6, с. 8].

Специфіка виконавського дихання набувала певного сенсу з часів першого вокального співу або гри на духовому інструментальному знарядді, оскільки дихання у даному випадку починало керуватися свідомістю музиканта і виконувати функцію, окрім фізіологічних потреб, забезпечення процесу генерації звуку та виконання музичного тексту. Виконавець ке-

рує фазою вдихання та видихання, свідомо застосовує необхідні дихальні м'язи, за допомогою яких здійснюється виконавський процес.

Виконавське дихання духовика зумовлено взаємодією м'язів гортані, які, згідно з анатомічними даними людини, розташовані поруч з такими м'язами: «Спереду та збоку гортань оточують щитоподібна залоза, підпід'язикові м'язи шиї, поверхнева та передтрахейна пластинка шийної фасції, ззаду до гортані прилягає глотка <...> М'язи гортані можна розділити на три групи: м'язи-звужувачі, м'язи-розширювачі та м'язи, що змінюють напруження голосових зв'язок» [18, с. 251, 256]. Завдяки цим м'язам прохідність повітряного виконавського видиху може регулюватися, зупинятися, оздоблюватися субтоною основою або мультифоніками. За допомогою даних м'язів можна виконувати й атаку звука. Колові м'язи трахейної трубки зв'язують хрящі трахеї та, за результатами наших спостережень, скорочуються наприкінці фази виконавського видиху або під час експірації залишкового повітря в момент примусової декомпресії. У роботі дихальної системи беруть участь бронхи. «Головні бронхи при вході кінцевим відділом повітряних шляхів, що галузяться від трахеї до легеневої бронхіол, утворюючи бронхове дерево» [18, с. 259]. Бронхіоли з'єднуються з альвеолярними ходами та мішечками, діаметр розміру альвеол дорівнює близько 0,3 мм. Легеневі частки містять 12–18 ацинусів (acinus), що в перекладі з лат. означає «гроно» — «це частина легеневої паренхіми, в якій відбувається газообмін і яка відповідає розгалуженню кінцевої бронхіоли. До складу ацинуса входять приблизно 14–16 дихальних бронхіол, 1200–1500 альвеолярних ходів, 2500–4500 альвеолярних мішечків та 14 000–20 000 альвеол. Кількість ацинусів у легенях досягає 30 000» [18, с. 263–264].

Еластичну тягу легень зумовлює такий фактор. Вони вкриті плеврою — тонкою серозною оболонкою, яка покриває також грудну порожнину, утворюючи плевральну порожнину, що містить серозну рідину, в результаті чого утворюється тиск, нижчий за атмосферний [23, с. 577]. Звичайний видих здійснюється також за рахунок еластичної тяги, зміни положення реберних хрящів, тяжіння грудної клітини та тиску органів черевної порожнини.

Головне місце у виконавському та звичайному диханні посідає м'язове тканинне сполучення, яке відділяє черевну та грудну порожнини — це діафрагма, з греки — δίαφραγμα, «перегородка»: «вона є основним дихальним м'язом, а також м'язом черевного преса» [18, с. 133–134]. Діафрагма при вдиханні повітря скорочується та, рухаючись, опускається донизу, що спонукає у грудній порожнині створення від'ємного тиску, а у черевній порожнині — додатковий тиск. Під час гри на духовому інструменті діафрагма може опускатися до 8–11 см [2, с. 88]. Відмінність природного та виконавського видиху полягає у створенні під час гри зворотного опору діафрагми, за рахунок скорочення м'язів передньої стінки живота — прямого, пірамідного, та скорочення м'яза бокової стінки живота — зовнішнього косоного, що належить до м'язів черевного преса [18, с. 134–135]. Якість характеристики фази вдихання забезпечує виконавцю необхідний запас об'єму повітря для фази видиху та якісного звука.

Ранні епохи, на жаль, не залишили багато інформації щодо досліджень виконавського дихання трубачів, лише відомо, що виконавці на інших музичних інструментах надавали перевагу ключичному диханню. На противагу цьому факту потрібно зазначити, що трубачі наряд чи могли задовольнитися цим видом дихання, оскільки високий регістр на трубі вимагає потужного діафрагмального видиху і за допомогою ключичного дихання досягнути звука в третій октаві нереально. Джон Волес і Александер Макгреттен (John Wallace & Alexander McGrattan) стверджують, що вже Д. Шпер давав студентам практичні поради носити широкий шкіряний ремінь на тулубі, щоб підтримувати дихання [44, р. 59]. На нашу думку, ремінь міг застосовуватися в двох пов'язаних між собою випадках: для досягнення ефективності при діафрагмальному диханні, а також як метод запобігання грижі, що може виникнути при перенапрузі м'язів черевної порожнини в процесі діафрагмального видиху.

Зважаючи на партії, що їх композитори XVIII століття написали для труби, і неодноразові приклади впровадження в них верхнього регістру, стає очевидно, що в епоху бароко був високий рівень вимог до володіння технікою виконання високих звуків. Наприклад, у Бранденбурзькому концерті № 2 Й. С. Баха для труби *in «F»*, в третій частині *Allegro assai* є звук «g^{III}»¹, з урахуванням транспозиції, це свідчить про те, що виконавцям того часу однозначно доводилось застосовувати великий об'єм видиху для виконання цього звука, не виключено, що з опором діафрагми (Іл. 1). Потрібно враховувати, що даний твір було написано для натурального виду труби з використанням полегшеної виконавської техніки «кларіно», що певним чином дає підказку, як трубачі опановували високі звуки. З історичних джерел знаємо, що трубач Готфрид Райхе (Gottfried Reiche) грав з Й. С. Бахом протягом одинадцяти років [28, pp. 45–47].

Відомо й те, що він виконував складні Бахові партії у високому регістрі, а судячи з його комплекції тіла, зображеної на портреті, Райхе мав досить великий фізіологічний потенціал, що міг забезпечувати досягнення необхідної сили повітряного струменя видиху. Це пояснює його змозгу грати у високому регістрі, оскільки, відповідно до законів фізики, обсяг видиху та тиск виконавського дихання має відповідати висоті звука та положенню апертури губ [3, с. 22].

Саме від якісних характеристик ефективної роботи виконавського дихання залежить ступінь оволодіння усіма аспектами, які складають базу універсальних здатностей сучасного трубача. Відповідність фази видиху якісним характеристикам тиску струменя повітря надасть можливість подолати проблеми, що створюють перепону на шляху до досягнення універсалізму, серед них — володіння якісною грою у високому регістрі.

Наприклад, розглянемо фрагмент Концерту ре мажор для труби, струнних і континуо Георга Філіпа Телемана (Іл. 2) кантиленного характеру. Складність наведеного уривка полягає в дотриманні академічного стилю та плавності звуковедення, а також у делікатному виконанні високого звука «e^{III}» з врахованою транспозицією в четвертому та п'ятому тактах. Для виконання даного епізоду від трубача вимагається безумовно сильний опір діафрагми при виконавському диханні. Схожі технічні вимоги є у фрагменті Концерту для труби ре мажор Йогана Фридриха Фаша (Іл. 3) при виконанні того ж високого звука «e^{III}», з урахуванням зазначеного строю труби «in D». Проте тиск струменя видиху за межами губної апертури під час цих двох виконуваних пікових звуків «e^{III}» концертів Й. Ф. Фаша та Г. Ф. Телемана відрізняється, як і виконавські прийоми, яких вони вимагають.

Відповідно, потрібно враховувати й інші характеристики тиску струменя повітря при виконанні естрадно-джазових творів, які часом вимагають від трубача удвічі більшого тиску, ніж в академічному репертуарі при вилученні звука в однаковій теситурі. Наприклад, виконання творів Луїса Деметріо (Luis Demetrio) і Пабла Бельтрана Руїса (Pablo Beltrán Ruiz) «Sway» (Іл. 4) або Гогі Кармайкла (Hoagy Carmichael) «Georgia on My Mind» (Іл. 5) вимагатимуть від трубача удвічі більшого тиску струменя видиху, ніж у виконанні вище розглянутих академічних творів.

Відмінності властивостей тиску повітряного струменя було визначено та доведено й експериментально, під час виконання двох пікових звуків «e^{III}», з дотриманням виконавської манери різних за стилем творів: Концерту ре мажор Г. Ф. Телемана, зіграного на засадах академічної специфіки, та «Georgia on My Mind» Г. Кармайкла, виконаного згідно естрадно-джазової стилістики. Відтак, у пошуках виявлення алгоритму закономірності тиску видиху на практиці було здійснено експериментальні дослідження завдяки застосуванню цифрового манометра «Walcom EM-300B», в результаті чого було встановлено діапазон статичного тиску в ротовій порожнині у трубача під час гри шляхом введення катетера у ротову порожнину.

¹ Ми використовуємо систему нотації Германа фон Гельмгольца.

Відповідно, під час виконання пікового звуку «e^{III}» у творі Г. Ф. Телемана було встановлено статичний тиск, який дорівнював 3,5 кПа, калькуляція якого відбувалася при температурі +26,8 °С. Тоді як при виконанні в естрадно-джазовій манері твору Г. Кармайкла покази статичного тиску феноменально зросли у 3,2 рази і сягнули 11,3 кПа при температурі +28,2 °С. Науковці Невіл Флетчер (Neville H. Fletcher) та Алекс Тарнопольський (Alex Z. Tarporolsky), досліджуючи вимірювання залежності звуку від тиску видиху, у своїй статті «Blowing Pressure, Power, and Spectrum in Trumpet Playing» [34, pp. 874–881] стверджували, що максимальні покази тиску вдалося зафіксувати на межі 25 кПа [34, p. 875]. Щоправда, ці експериментальні дослідження були проведені цілком в інших умовах — повної герметичності ротової порожнини, без генерації звуку та не під час виконавського процесу. Ідентичні максимальні покази тиску 0,25 kgf/cm² (що \approx 25 кПа) у ротовій порожнині ми також експериментально визначили за аналогічних умов завдяки використанню механічного манометра «МТП 1М».

Витлумаченням встановленого феномену відмінностей тиску видиху є той факт, що академічна та естрадно-джазова спеціалізації, як вже зазначалося, охоплюють різні виконавські прийоми, а також принципи застосування різної апертури і навіть положення язика. Таких виконавських принципів притримується й видатний німецький трубач Отто Заутер (Otto Sauter) стосовно положення язика та опори дихання, що, на його думку, є істотними важелями у виконанні звуків різної теситури [5, с. 100]. Відповідно, від фактору різного тиску видиху залежатиме якість та результат використання цих виконавських прийомів та принципів. Позаяк відмінності показів тиску видиху залежать і від індивідуальних фізіологічних особливостей виконавців-трубачів.

Сьогодні вирішення питання імпедансу виконавського видиху є у більшості випадків запорукою вдалого виконання звуків високого регістру [5, с. 101]. Постає запитання: як досягти імпедансу виконавського видиху? Виконавський видих трубача певною мірою є звуковою матерією. При грі на трубі повітря у легенях трубача, трахеї, ротовій порожнині, в циліндричному каналі мундштука та інструменті править за провідник звука, який генерують губи, розміщені в мундштуці. Завдяки скороченню м'язів та досягненню певної опори в роботі черевного пресу, діафрагми виконавський видих — газова суміш — набуває внутрішнього імпедансу. В. Апатський називає вид дихання, що зумовлений роботою діафрагми, абдомінальним, черевним або діафрагмальним [2, с. 90]. Натомість І. Кобець у своїй праці «Основи навчання гри на трубі» описує специфіку виконавського дихання, надаючи перевагу «грудо-діафрагмально-черевному» [14, с. 32], мішаному виду дихання як основному, що сприяє, на його думку, створенню більшого об'єму та ефективності видиху [14, с. 31–36]. Відомий радянський трубач родом з українського Ніжина Тимофій Докшицер у своїй праці «Система комплексних вправ трубача» ототожнює малий вдих з грудним, половинний — з черевним, глибокий — з грудо-черевним [8, с. 8]. Тоді як фазу видиху описує досить невизначено, наділяючи її рисами багатогранності, що не піддається класифікації. Розгляд у такому форматі аспектів, пов'язаних з виконавським видихом, тільки відволікає виконавців-трубачів від висвітлення необхідних важливих нормативних показів аеродинамічних характеристик.

В сучасному баченні при формуванні імпедансу видиху важливу роль відіграють м'язи гортані, кореня язика, щік [5, с. 100]. На нашу думку, головним завданням є отримання імпедансу струменя видиху, що досягається завдяки імпедансу дихальних м'язів. Проте, під час виконавського процесу необхідно утримуватися і від надмірного затиску дихальних м'язів. Такої ж думки дотримуються Арнолд Джейкобс (Arnold Jacobs) та Брюс Нелсон (Bruce Nelson) у праці «Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians». Автори рекомендують виконавцю зосередити увагу на якості самого повітряного струменя, а не на процесі керування дихальними м'язами черевної порожнини. Зауважується, що м'язова

будова тіла надзвичайно складна для того, щоб контролювати роботу окремих м'язів. Таким чином, їх порадою виконавцям є уникання у перспективі «паралічу», тобто зайвого затиснення шляхом формування видиху у найприродніший спосіб, аналізуючи характеристики повітряного струменя [37, р. 33].

Протягом XIX століття в історії трубного виконавства з'являються праці, в яких дедалі частіше спеціальне місце відводиться вивченню виконавського дихання. Така тенденція пов'язана з зацікавленістю авторів до висвітлення певних питань техніки виконавського дихання, а також з появою та активізацією нових видань трубних методичних шкіл, тренувальних систем та комплексів вправ. Таким чином, у світі відбуваються певні зрушення у дослідженні виконавського дихання. Певним поштовхом для стрімкого розвитку інструментального навчання, зокрема в аспекті виконавського дихання, стало відкриття 1795 року Паризької консерваторії. Серед перших французьких авторів методичних рекомендацій були: Антуан Франсуа Гобер (Antoine François Gobert, 1822), Ежен Рой (Eugène Roy, 1824), Жозеф Гебгард Кресер (Joseph Gebhard Kresser, 1836), Луїджі Марискоті (Luigi Mariscotti, 1837), Жан-Батист Шильц (Jean-Baptiste Schiltz, 1843), Жозеф Форест'є (Joseph Forestier, 1844), Віктор Косинюс (Victor Caussin, 1846), Адольф Брульон (Adolphe Brulon, 1851), Ф. Доверне (1855–1856). У більшості цих шкіл-методик авторські поради щодо дихання базувалися на грудному виді дихання, були стислими, але такі засади викликали потребу більш ґрунтовного суб'єктивно-психологічного розгляду. Тож трубач Ж.-Б. Арбан (Jean-Baptiste Arban) у своїй праці 1887 року «Школа гри на трубі, корнеті, флюгельгорні та тенорі» та в її німецькому перевиданні 1987 року в описі рекомендацій щодо виконавського дихання пропонував грудний видих легень, оминаючи діафрагмальний видих [27, р. 8]. Водночас Арбан вже у своїй методичці одним з перших трубачів висуває гіпотезу акустичних змін при факті утворення більшого тиску повітряного струменя, аргументуючи це як «збільшення ваги повітряного стовпа, що тисне на легені» [27, р. 8].

Ці аргументи також можна віднести і до внутрішнього імпедансу повітря, що перебуває в легенях трубача у перші секунди інспірації, однак усталені закономірності сучасної виконавської практики свідчать, що ефекту утримання якісного імпедансу протягом видиху без роботи діафрагми, на жаль, досягти неможливо. Тож більшість трубачів-методистів XX століття лише з часом поступово ґрунтували свої роботи на техніці діафрагмального дихання, приділяючи йому детальну увагу. В працях минулого методичні позиції, що ґрунтувалися б на діафрагмальному диханні, нерідко описані поверхнево, що дозволяє лише робити гіпотетичні висновки, спираючись на результати досліджень персональної, біографічної, викладацької та виконавської творчості авторів.

Від початку XX століття автори-трубачі розповсюджених американських тренувальних систем розглядали питання виконавського дихання, зосереджуючись на заповненні усього об'єму легень, але не завжди це передбачало техніку грудно-діафрагмального дихання. Г. А. Кларк (Herbert Lincoln Clarke) у своїй праці 1912 року «Початкове навчання» при розгляді питання видиху наголошував на важливості розвитку грудної клітини, він підкреслював вагомість рівномірності видиху та його свободу [31, р. 5]. Гарі Фрейштадт (Harry Freistadt), опублікувавши у 1959 році методичку Макса Шлосберґа (Max Schlossberg), описує засади діафрагмального дихання, позаяк даних методичних засад дотримувався її автор [39, р. 3]. Клод Гордон (Claude Gordon) у своєму комплексі вправ «Систематичний підхід до щоденної практики гри на трубі» (1977) дає пораду забути про діафрагму та грудне або грудно-черевне дихання і далі базує свій «підхід» на фізіологічних відчуттях, які за ознаками схожі все ж таки на діафрагмальний вид дихання: «Зробіть великий вдих — наповнюйтеся знизу до верху, щоб відчувати себе ситим... не піднімайте плечі» [35, р. 7] тощо. Кармін Карузо (Carmine Caruso) у своїй праці «Музична гімнастика для духових» (1979) проникає в тонкощі фактору

фізіологічного здоров'я трубача та рекомендує робити вдихання лише носом, аргументуючи це кращою вентиляцією носових пазух та мінімальними змінами позиції м'язів амбушуру [30, р. 8]. Чарлз Колін (Charles Colin) у своїй комплексній методиці, у книзі четвертій «Контроль дихання», опублікованій 1980 року, надає розгорнуті пояснення процесу діафрагмального видиху [32, pp. 2–9]. Послідовниками методичних традицій вище перелічених авторів-трубачів у сфері діафрагмального дихання є Джером Калет (Jerome Callet, 1987; 1992), Ален Візуті (Allen Vizzutti, 1990–1991), Вільям Бей (William Bey, 1996), Кім Данік (Kim Dunnik, 2001; 2010), Крис Геккер (Chris Gekker, 2002), Антоні Плог (Anthony Plog, 2003), Дейвід Гікмен (David Hickman, 2007), Ерик Болвін (Eric Bolvin, 2009), Майкл Філіп Мосмен (Michael Philip Mossman, 2010), Вінсент Сичович (Vincent Cichowicz, 2011), Ігор Гишка (2021) та ін.

У ХХІ столітті аспект техніки виконавського дихання може передбачати й майстерність рівномірного розподілення виконавського видиху, що є рятівним механізмом в інтонаційних прогалинах. Контроль за рівномірністю розподілу видиху надзвичайно важливий у відмінних принципах академічної та естрадно-джазової виконавської специфіки, зважаючи на те, що подекуди їх штрихова та інтонаційна звукова культура може різнитися. Тобто, в більшості випадків джазовим трубачам важко відтворювати витончені артикуляційні прийоми академічного стилю виконання, тоді як «академічні» артисти неспроможні виконати технічні артикуляційні послідовності з використанням «лігваного» [21, с. 8] або «половинного» [21, с. 82] язика допоміжної джазової артикуляції, наприклад *ді-ду-да* або *та-дл-да*. Так, Олег Степурко наголошує, що видих є найважливішою умовою «лігваного» язика, що вимагає постійного напору повітряного струменя [21, с. 8]. В даних обставинах врахування додаткового опору язика, що послаблює повітряний струмінь в роботі артикуляційних штрихових комбінацій, та збільшення обсягу видиху надають переваги трубачу у виконавській артикуляційно-звуковій майстерності.

Відповідно до загальної методологічної концепції більшості відомих нам праць, присвячених розгляду виконавського дихання, ми виокремлюємо такі закономірності: від ступеня ефективності роботи усіх м'язів-антагоністів, які беруть участь у виконавському диханні, залежить формування важливих виконавських аспектів гнучкості володіння технікою губної апертури, маніпуляції тембром звука, становлення персональної манери звука, виконання звуків високого регістру, збільшення витримки губних м'язів, спроможності застосування більш контрастної динаміки звука.

На нашу думку, виконавський видих є спільним центром у вирішенні спірних питань у специфіці та вищезазначених аспектах академічної та естрадно-джазової виконавської практики. Вузькоспеціалізовані трубачі можуть наголошувати, що пристосування губ подекуди суттєво різняться, а вимога надмірної сили звука в естрадно-джазовому виконавстві шкодить тембровим характеристикам звучання трубача академічного виховання. Тож дані аргументи не враховують фактор сили видиху та пропорційність імпедансу апертури губ. Подібні вміння пропонується набувати в процесі тренувань — як без інструмента, так і з ним. Найефективнішими можуть бути в таких тренуваннях спеціально розроблені тренажери виконавського дихання. Джастин Стоу (Justin Stowe) у своїй докторській дисертації пропонує пристрої для ефективного швидкого розвитку повітряного видиху: дихальний мішок, тренажер дихання, використання дихальної трубки, децибел-метр, інспіратор, стимулюючий спірометр, комбінований манометр зі змінним опором [41, pp. 50–55]. Ці прилади дають можливість швидко та ефективно розвивати найголовніші аеродинамічні характеристики виконавського видиху, серед яких: збільшення об'єму виконавського видиху трубача, досягнення максимальних показників швидкості діапазону видиху, виконання якісного фокусування повітряного струменя видиху, контроль тиску та опору виконавського видиху.

Отже, для досягнення всіх важливих аеродинамічних характеристик струменя видиху сучасному трубачу потрібно тренувати дихання за допомогою визнаних фахівцями ефективних, спеціальних, запатентованих тренажерів або аналізаторів видиху, які штучно імітують опір. Набувши таких навичок, трубачі перестануть грати «наосліп», мінімізують невдалі спроби звуковидобування та не будуть повністю залежні у майбутньому від щоденних занять.

Контролюючи опір струменя видиху завдяки створеним спеціальним умовам із візуалізацією індикаторів, наприклад, тренажерів видиху, трубач зможе тренувати м'язи діафрагми та, окрім досягнення внутрішнього імпедансу повітря, що утворюється у ділянці між легеним об'ємом та ротовою порожниною, корегувати повітряний струмінь, що виходить назовні. Для цього можливо використовувати таке технічне устаткування: об'ємно-метричний спірометр «Voldyne» винахідників Дагласа Стенслокена (Douglas Stenslokken) та Джона Кусяка (John Kusiak), США [40], респіраторний тренажер Ричарда Ериксона (Richard Ericson) «Respiratory Exerciser» (США) [33]; спірометр визначення взаємозв'язку між повітряним потоком і тиском повітря «Electronic Incentive Spirometer», винахідників Ю-Фу Ву (Yu-Fu Wu), Чі-Шен Лі (Chih-Shen Li), Чунь-Пен Хсу (Chun-Peng Hsu), Юань-Єнь Ван (Yuan-en Wang), Шабір Саїд Абдул (Shabbir Syed Abdul), Алон Даган (Alon Dagan) (США) [45]; тестер швидкості струменя повітря «Spirometer» винахідників Єгезкеля Красильчикова (Yehezkel Krasilchikov), Анни Літвак (Anna Litvak), Фелікса Шестацького (Felix Shestatski) (США) [38] та інші ефективні респіраторні пристрої, що використовує сучасна медицина для покращення якості характеристик дихання. Необхідно зазначити, що застосування тренажерів, які у ХХ столітті розробили музиканти-духовики, спричиняє дедалі більший вплив на розвиток виконавського дихання, адже вони налаштовані для духовика в корисному діапазоні показників виконавського дихання. Однак тільки деякі з них дозволяють тренувати виконавський видих під час звуковидобування, що є, на нашу думку, надзвичайно важливим аспектом. Наприклад, застосування пристрою для тренування контролю дихання «Device for Practicing Breath Control» [36], відомого під назвою «Breath Builder», що його винайшов фаготист Гаролд Хансон (Harold Hanson) зі США, незважаючи на свою ефективність, не передбачає тренування видиху із генерацією звука — базингом, хоча деякі музиканти приєднують мундштук у вхідний отвір тренажера і намагаються грати на мундштуці.

Користь для тренування видиху можуть принести тренажери, що призначаються для розвитку й інших навичок, але ті, які впливають на фактор видиху — наприклад, тренажер «вільні руки» «Handsfree Wind Instrument Trainer» винахідника Сухо Кіма (SooHo Kim) з Південної Кореї [42]. Незважаючи на те, що тренажер призначений для розвитку м'язів амбушура, він має в конструкції вентиль-болт, який може регулювати кількість вихідного дихання, що за даних умов можна використовувати в цілях розвитку видиху. Пристрій для тренування тиску у чашці мундштука «Тренажер для навчання гри на духовому музичному інструменті» [7], який спільно розробила група радянських винахідників: Юрій Громов, Андрей Римський-Корсаков, Сергей Долгов, Євгеній Літвінов, Андрей Семьонов, Алексей Алімов, Юрій Гриценко, має перевагу у тому, що під час гри можна тренувати видих. Його ганджем є конструкція, яка складається з корпусу самого інструмента та мундштука, оснащеного трубками та манометрами, що не передбачає зміни мундштуків різного розміру: через розбіжність розмірів індивідуальних мундштуків у трубачів неможливо гарантувати використання даного тренажера різними виконавцями. Також у пристрої порушені акустичні властивості чашки мундштука, оскільки спеціально зроблені отвори в мундштуці, до яких приєднані трубки манометрів, не сприяють аеродинаміці повітряного струменя видиху. Мала чутливість та точність фіксування повітряного струменя є головним ганджем тренажера.

Надзвичайно важливим у процесі тренування видиху є отримання виконавських навичок на основі суб'єктивних відчуттів виконавця на практиці, що сформує досконалу взаємодію рівноваги тиску губ та струменя видиху.

Автор даної статті винайшов та запатентував «Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача» [16] (Іл. 6; Іл. 7), який дозволяє трубачам тренувати видих з візуалізацією характеристик тиску та швидкості при грі на мундштуці.

Висновки. Завдяки аналізу праць з анатомо-фізіологічної будови легень було висвітлено важливі закономірності процесу виконавського дихання. Також було досліджено ґрунтовні українські та зарубіжні праці в галузі вокального та духового виконавського мистецтва, які протягом історії виконавства сприяли розвитку техніки виконавського дихання. Були експериментально визначені та обґрунтовані відмінності тиску виконавського видиху при академічному та естрадно-джазовому виконанні. Доведено, що оволодіння градацією видиху є важливою умовою для досягнення трубної універсальності. На основі фахової літератури була охарактеризована важливість досягнення імпедансу видиху виконавця під час гри. Ці навички сприятимуть розвитку техніки виконання високого регістру, допомагатимуть трубачам досягти витривалості м'язів губ, розширити виконавські можливості артикуляційної техніки, опанування яких закладатиме фундамент вмінь для широкої спеціалізації трубача.

В результаті розвідок було запропоновано ряд тренувальних винаходів та пристроїв, які пришвидшуватимуть набуття та формування необхідних навичок в контексті якісних аеродинамічних характеристик видиху. Зокрема, було запропоновано впровадження у виконавську практику тренажера виконавського видиху, який запатентував автор. Цей тренажер дозволяє без шкоди для фізіологічного здоров'я трубача швидше та ефективніше тренувати виконавське дихання та досягати необхідних результатів видиху — його об'єму, швидкості, тиску.

Апробація наших «рецептів» досягнення необхідного тиску видиху була введена у навчальний процес для врахування показників при навчанні на інструменті виконавців різних років. У результаті тренування виконавського видиху на «Тренажері-аналізаторі виконавського видиху трубача» О. Концевича [16] було виявлено його позитивний вплив на розвиток аеродинамічних показників, а саме досягнення необхідної швидкості струменя дихання та тиску. Оскільки тренування на даному тренажері завдяки його унікальній конструкції відбувалося без створення штучного опору, даний пристрій дозволяв не створювати надмірне навантаження на легені виконавців, а отже допомагав уникнути у подальшому захворювання на емфізему легень, тобто аномального збільшення об'єму альвеол, а також руйнування між ними перетинок [6, с. 175].

Внаслідок роботи над досягненням якісніших показників тиску, протягом одного року у двадцяти виконавців-трубачів віком від 9 до 16 років спостерігалось збільшення витривалості губних м'язів, розширення виконавських меж високого регістру, збагачення тембральної палітри звука. У старших виконавців вищого освітнього рівня спостерігалися, окрім розвитку виконавського дихання, вдосконалення техніки виконавських прийомів академічного та джазового зразків, а також позитивна динаміка впливу тренувань у випадках виправлення психофізіологічних помилок, пов'язаних із виконавським диханням.

В межах апробації даного прототипу «Тренажера-аналізатора виконавського видиху трубача» О. Концевича устаткування було представлено на засіданні Львівського зонального методичного об'єднання викладачів духових відділів мідних інструментів музичних навчальних закладів (згідно з витягом з протоколу № 4 від 29.09.2022 року). В результаті презентації було отримано схвальні відгуки від присутніх педагогів вищої кваліфікаційної категорії, старших викладачів та методистів-фахівців духової галузі. Відзначена ефективність та результативність приладу у тренуванні виконавського видиху. Було схвалено рішення про не-

обхідність впровадити прилад у навчальний процес, його систематичне використання з метою тренування виконавського дихання трубочачами, а також його введення у перелік необхідного обладнання для визначення тиску видиху кандидатів на навчання в закладах музичної освіти.

Використання тренувальних приладів впливатиме на переосмислення процесу виконавського видиху, що допоможе ефективно вирішити виконавські проблеми, пов'язані з контролем фактору рівноваги тиску губ та струменя видиху. Тоді як досягнення відповідної якості аеродинамічних характеристик виконавського дихання приведе до апроксимації на шляху до універсалізму.

Література

1. Анিকেєва З. П., Анিকেєв Ф. М. Как развить певческий голос. Кишинев: Штиинца, 1981. 124 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособ. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
3. Гишка І. С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубочача: навч. посіб. Львів: Національна академія сухопутних військ, 2021. 207 с.
4. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубочача: історія, теорія, методика, практика. Львів: Академія сухопутних військ, 2010. 183 с.
5. Гишка І. С. Ї у виконавській практиці трубочача // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2017. № 9. С. 98–103.
6. Григус І. М. Фізична реабілітація в пульмонології: навч. посіб. 2-ге вид. виправл. Рівне: Національний університет водного господарства та природокористування, 2018. 258 с.
7. Громов Ю. И., Римский-Корсаков А. В., Долгов С. Н., Литвинов Е. В., Семенов А. Г., Алимов А. Г., Гриценко Ю. И. Тренажер для обучения игре на духовом музыкальном инструменте: пат. № 690543 СРСР: МПК G09B 15/00, № 2574355/2812; заяв. 26.01.1978; опубл. 05.10.1979, Бюл. № 37. 3 с.
8. Докшицер Т. А. Система комплексных упражнений трубочача: учеб. пособ. Москва: Музыка, 1985. 116 с.
9. Должиков Ю. Н. Техника дыхания флейтиста // Вопросы музыкальной педагогики. 1983. Вып. 4. С. 6–18.
10. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособ. Москва: Музгиз, 1962. 116 с.
11. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете: учеб. пособ. Москва: Музыка, 1983. 192 с.
12. Качмарчик В. П. Физиологический механизм перманентного выдоха // Музичне мистецтво. 2009. № 9. С. 220–230.
13. Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378 с.
14. Кобець І. М. Основи навчання гри на трубі: навч.-метод. посіб. Київ: Музична Україна, 1985. 77 с.
15. Концевич О. Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2020. № 12. С. 134–140.
16. Концевич О. Ю. Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубочача: пат. 148988 Україна: МПК (2021.01) G09B 15/00, № u 2021 02851; заяв. 31.05.2021; опубл. 05.10.2021, Бюл. № 40. (Т. 1). С. 114–115.

17. Концевич О. Ю. Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2019. № 54. С. 174–189. DOI: 10.34064/khnum1-54.11
18. Кравчук С. Ю. Анатомія людини: навч. посіб. Чернівці: ВІЦ «Місто», 2007. 600 с.
19. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: учеб.-метод. изд. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
20. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах: учеб.-метод. 2-е изд., испр. Москва: Музгиз, 1938. 52 с.
21. Степурко О. Трубач в джазе: учеб.-метод. изд. Москва: Советский композитор, 1989. 208 с.
22. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе: учеб.-метод. изд. Москва: Музыка, 1984. 216 с.
23. Физиология человека: учеб. пособ. в 3-х т. / Под ред. Р. Шмидта и Г. Тевса, пер. с англ., 3-е изд. Москва: Мир, 2005. Т. 2. 314 с.
24. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 263 с.
25. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. Санкт-Петербург: ДЕАН, 2002. 128 с.
26. Якустіді І. В. Значення тембру валторни у процесі навчання: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1993. 32 с.
27. Arban J.-B. Vollständige Schule für Trompete Cornet à Pistons Flügelhorn und Tenorhorn. Leipzig: VEB Friedrich Musikverlag, 1987. 247 S.
28. Bloss L. A Comparative Examination of Six American Master Trumpet Teachers and the Regional Schools of Playing That They Represent. Doctoral Dissertation. University of North Texas, 2014. 150 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc700006/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (access date: 07.08.2023).
29. Brown W. Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti. New York, 1957. 129 p.
30. Caruso C. Musical Calisthenics for Brass. Hollywood, CA: Almo Publications, 1979. 61 p.
31. Clarke H. L. Clarke's Elementary Studies for Cornet. New York: Carl Fischer, 1936. 53 p.
32. Colin C. Complete Modern Method for Trumpet or Cornet. New York: Charles Colin Music, 1980. 364 p.
33. Ericson R. E. Respiratory Exerciser: pat. 4,221,381 US: Int. Cl.³ (12.26.1978) A63B 23/00; A61B 5/08, Appl. No.: 972,778; applic. 12.26.1978; publ. 09.09.1980, United States Patent. 7 p.
34. Fletcher N. H., Tarnopolsky A. Blowing Pressure, Power, and Spectrum in Trumpet Playing // Journal of Acoustical Society of America. 1999. Vol. 105(2). P. 874–881. URL: <https://www.phys.unsw.edu.au/music/people/publications/Fletcheretal1999.pdf> (access date: 07.08..2023).
35. Gordon C. A Systematic Approach to Daily Practice for Trumpet. New York: Carl Fischer, 1968. 127 p.
36. Hanson H. E. Device for Practicing Breath Control: pat. 3,695,608 US: Int. Cl. A63h 29/16, Appl. No.: 64,452, U.S. Cl. 272157 R, 46/44, 128/2.08; applic. 08.17.1970; publ. 10.03.1972, United States Patent. 5 p.
37. Jacobs A., Nelson B. Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Mindelheim, Germany: Polymnia Press, 2006. 104 p.
38. Krasilchikov Ye., Litvak A., Shestatski F. Spirometer: pat. US 7,383,740 B2: Int. Cl. (2006.01) G01F 1/20, Appl. No.: 10/579,546, PCT/IL2004/001057; applic. 11.17.2004; publ. 06.10.2008, United States Patent. 13 p.

39. Schlossberg M. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet. New York: M. Baron Co., 1959. 60 p.
40. Stenslokken D. L., Kusiak J. Spirometer Breathing Tube: pat. WO 98/36687 US: IPC⁶ (02.20.97) A61B 5/08, A61M 16/00, PCT/US98/03118; applic. 02.19.1998; publ. 27.08.1998, International Application Published Under the Patent Cooperation Treaty (PCT). 21 p.
41. Stowe J. Song and Wind: An Explanation of the Approach for Teachers of Beginning Brass Students. Doctoral Dissertation. University of Oregon, 2019. 59 p. URL: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/24603/stowe_justin_urs_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y (access date: 07.08.2023).
42. Sooho Kim. Handsfree Wind Instrument Trainer: pat. KR20090107885A: Int. Cl. (2006.01) G10D 7/00, G10D 9/02, G09B 15/00, Appl. No.: 10-2010-0132472; applic. 04.10.2008; publ. 12.17.2010, Korean Intellectual Property Office (KR). 11 p.
43. Vennard W. Singing: The Mechanism and the Technic. New York: Carl Fischer Inc., 1967. 275 p.
44. Wallace J., McGrattan A. The Trumpet. New Haven, CT: Yale University Press, 2011. 338 p.
45. Yu-Fu Wu, Chih-Shen Li, Chun-Peng Hsu, Yuan-en Wang, Shabbir Syed Abdul, Dagan A. Electronic Incentive Spirometer: pat. US 2018/0360346 A1: Int. Cl. (2006.01) A61B 5/091, GO1D 5 /34, GO1D 5/40, Appl. No.: 15 /626,171; applic. 06.18.2017; publ. 08.12.2018, Patent Application Publication Wu et al. 11 p.

References

- Anykeeva, Z. & Anykeev, F. (1981). *Kak razvyt pevcheskyi holos* [How to Develop a Singing Voice]. Chişinău: Shtyntsya [in Russian].
- Apatsky, V. (2006). *Osnovy teorii y metodiki dukhovogho muzykaljno-ispolniteljskogho iskusstva* [Fundamentals of Theory and Methodology of Wind Musical and Performing Arts]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Russian].
- Hyshka, I. (2021). *Erhonomika vykonavskoho aparatu suchasnoho trubacha* [Ergonomics of the Performing Apparatus of a Contemporary Trumpeter]. Lviv: National Ground Forces Academy [in Ukrainian].
- Hyshka, I. (2010). *Zvukoutvorennia yak vazhlyva skladova tekhnichnoi doskonalosti trubacha: istoriia, teoriia, metodyka, praktyka* [Sound Production as an Important Component of the Trumpet Performer's Technical Excellence: History, Theory, Methodology, Practice]. Lviv: Ground Forces Academy [in Ukrainian].
- Hyshka, I. (2017). Yi u vykonavskyi praktytsi trubacha [Phonetics of Sound Pronunciation «Yi» in the Performing Practice of a Trumpeter]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, 9. 98–103 [in Ukrainian].
- Hryhus, I. (2018). *Fizychna rehabilitatsiia v pulmonolohii* [Physical Rehabilitation in Pulmonology], 2nd ed. Rivne: National University of Water and Environmental Engineering [in Ukrainian].
- Hromov, Y., Rimskii-Korsakov, A., Dolhov, S., Litvinov, E., Semenov, A., Alimov, A. & Hritsenko, Y. (1979). *Trenazher dlia obucheniiia ihre na dukhovom muzykalnom instrumente* [Exerciser for Learning to Perform a Wind Musical Instrument]: pat. No.: 690543 SRSR : MPK G09B 15/00, No.: 2574355/28 12; zaiav. 26.01.1978; opubl. 05.10.1979, *TSNIPI Hosudarstvennyi komitet SSSR po delam izobretanii y otkrytii, Biul.* No.: 37.
- Dokshitser, T. (1985). *Sistema kompleksnykh uprazhnenii trubacha* [A System of Complex Exercises for a Trumpet Player]. Moscow: Muzyka [in Russian].

- Dolzhikov, Y. (1983). Tekhnika dykhaniia fleitista [Flutist's Breathing Technique]. *Voprosy muzykalnoi pedahohiki*, 4, 6–18 [in Russian].
- Dikov, B. (1962). *Metodika obucheniia ihre na dukhovykh instrumentakh* [Methods of Learning to Play Wind Instruments]. Moscow: Muzghiz [in Russian].
- Dikov, B. (1983). *Metodika obucheniia ihre na klarnete* [Methods of Learning to Play the Clarinet]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Kachmarchik, V. (2009). Fiziologicheskii mekhanizm permanentnoho vydokha [Physiological Mechanism of Permanent Exhalation]. *Muzychne mystetstvo*, 9, 220–230 [in Russian].
- Karpiak, A. (2013). *Kontseptsii zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta* [Conceptual Foundations of the Artistic Thinking of a Contemporary Flautist]. Lviv: Naukove Tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
- Kobets, I. (1985). *Osnovy navchannia hry na trubi* [The Basics of Learning to Play the Trumpet]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kontsevych, O. (2020). Vykonavstvo na trubi u suchasni paradyhmi fakhovoi metodyky [Trumpet Performance in the Modern Paradigm of Professional Methodology]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovo muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, 12, 134–140 [in Ukrainian].
- Kontsevych, O. (2021). Trenazher-analizator vykonavskoho vydykhu trubacha [Exerciser and Analyzer of Performance Exhalation of a Trumpeter]: pat. 148988 Ukraina: MPK (2021.01) G09B 15/00, No.: u 2021 02851; zaiav. 31.05.2021; opubl. 05.10.2021, *Promyslova Vlasnist. Vynakhody. Korysni Modeli. Komponuvannia Napivprovidnykovykh Vyrobyv, Biul. No.: 40. (T. 1)* 114115 [in Ukrainian].
- Kontsevych, O. (2019). Shchodennyk vykonavskoi maisternosti: sfera universalnykh navychok suchasnoho trubacha [Diary of Performance Mastery: The Sphere of Universal Skills of Modern Trumpeter]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 54, 174–189 [in Ukrainian]. DOI: 10.34064/khnum1-54.11
- Kravchuk, S. (2007). *Anatomiia liudyny* [Human Anatomy]. Chernivtsi: VITS “Misto” [in Ukrainian].
- Morozov, V. (2002). *Iskusstvo rezonansnoho peniia. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technology]. Moscow [in Russian].
- Rozanov, S. (1938). *Osnovy metodiki prepodavaniia y ihry na dukhovykh instrumentakh* [Fundamentals of Teaching Methods and Playing Wind Instruments]. Moscow: Muzghiz [in Russian].
- Stepurko, O. (1989). *Trubach v dzhaze* [Trumpeter in Jazz]. Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Usov, Y. (1984). *Metodika obucheniia ihre na trube* [Methods of Learning to Play the Trumpet]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Shmidt, R. & Tevs, H. (Eds.). (2005). *Fiziolohiia cheloveka* [Human Physiology]. Vol. 2. Moscow: Mir [in Russian].
- Yusson, R. (1974). *Pevcheskii holos* [Singing Voice]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Yushmanov, V. (2002). *Vokalnaia tekhnika y yeyo paradoksy* [Vocal Technique and Its Paradoxes]. Saint Petersburg: DEAN [in Russian].
- Yakustidi, I. (1993). *Znachennia tembru valtorny u protsesi navchannia* [The Value of the Timbre of the Horn in the Process of Learning]. Doctoral Dissertation. Kyiv Tchaikovsky State Conservatory, Kyiv [in Ukrainian].
- Arban, J. (1987). *Vollständige Schule für Trompete Cornet à Pistons Flügelhorn und Tenorhorn*. Leipzig: VEB Friedrich Musikverlag [in German].

- Bloss, L. (2014). *A Comparative Examination of Six American Master Trumpet Teachers and the Regional Schools of Playing that They Represent*. Doctoral Dissertation. University of North Texas, Denton, United States. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc700006/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
- Brown, W. (1957). *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. New York.
- Caruso, C. (1979). *Musical Calisthenics for Brass*. Hollywood, CA: Almo Publications.
- Clarke, H. L. (1936). *Clarke's Elementary Studies for Cornet*. New York: Carl Fischer.
- Colin, C. (1980). *Complete Modern Method for Trumpet or Cornet*. New York, NY: Charles Colin Music.
- Ericson, R. E. (1980). Respiratory Exerciser: pat. 4,221,381 US : Int. Cl.³ (12.26.1978) A63B 23/00; A61B 5/08, Appl. No.: 972,778; applic. 12.26.1978; publ. 09.09.1980, *United States Patent*.
- Fletcher, N. H. & Tarnopolsky, A. (1999). Blowing Pressure, Power, and Spectrum in Trumpet Playing. *Journal of Acoustical Society of America*, 105(2), 874–881. Retrieved from <https://www.phys.unsw.edu.au/music/people/publications/Fletcheretal1999.pdf>
- Gordon, C. (1968). *A Systematic Approach to Daily Practice for Trumpet*. New York, NY: Carl Fischer.
- Hanson, H. E. (1972). Device for Practicing Breath Control: pat. 3,695,608 US: Int. Cl. A63h 29/16, Appl. No.: 64,452, U.S. Cl. 272157 R, 46/44, 128/2.08; applic. 08.17.1970; publ. 10.03.1972, *United States Patent*.
- Jacobs, A. & Nelson, B. (2006). *Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians*. Mindelheim, Germany: Polymnia Press.
- Krasilchikov, Y., Litvak, A. & Shestatski, F. (2008). Spirometer: pat. US 7,383,740 B2: Int. Cl. (2006.01) G01F 1/20, Appl. No.: 10/579,546, PCT/IL2004/001057; applic. 11.17.2004; publ. 06.10.2008, *United States Patent*.
- Schlossberg, M. (1959). *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. New York: M. Baron Co.
- Stenslokken, D. L. & Kusiak, J. (1998). Spirometer Breathing Tube: pat. WO 98/36687 US: IPC⁶ (02.20.97) A61B 5/08, A61M 16/00, PCT/US98/03118; applic. 02.19.1998; publ. 27.08.1998, *International Application Published Under the Patent Cooperation Treaty (PCT)*.
- Stowe, J. (2019). *Song and Wind: An Explanation of the Approach for Teachers of Beginning Brass Students*. Doctoral Dissertation. University of Oregon, Eugene, United States. Retrieved from https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/24603/stowe_justin_urs_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sooho Kim. (2010). Handsfree Wind Instrument Trainer: pat. KR20090107885A: Int. Cl. (2006.01) G10D 7/00, G10D 9/02, G09B 15/00, Appl. No.: 10-2010-0132472; applic. 04.10.2008; publ. 12.17.2010, *Korean Intellectual Property Office (KR)*.
- Vennard, W. (1967). *Singing: The Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer Inc.
- Wallace, J. & McGrattan, A. (2011). *The Trumpet*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Yu-Fu Wu, Chih-Shen Li, Chun-Peng Hsu, Yuan-en Wang, Shabbir Syed Abdul & Dagan A. (2018). Electronic Incentive Spirometer: pat. US 2018/0360346 A1: Int. Cl. (2006.01) A61B 5/091, GO1D 5 /34, GO1D 5/40, Appl. No.: 15 /626,171; applic. 06.18.2017; publ. 08.12.2018, *Patent Application Publication Wu et al.*

THE TRUMPETER'S PERFORMANCE EXHALATION AS ONE OF THE MAIN FACTORS IN PERFORMANCE UNIVERSALISM

Abstract. The article is devoted to the study of the trumpeter's performance exhalation, in particular the role of air jet pressure as an important criterion for achieving the universality of performance. Drawing on previous research, the study shows the importance of achieving the exhalation impedance during the performance. The article explores the anatomical and physiological aspects of performance breathing. The author analyzes the latest studies of Ukrainian and foreign researchers in the field of vocal and wind performing arts, highlighting various ways and methods of achieving significant results in mastering the technique of performance breathing. Considering works of different styles, the article outlines the differences in performance exhalation in classical, jazz, and popular music performance. The author highlights the ways of more effective application of the technique of performance exhalation in terms of achieving a high register, muscular endurance of the lips, articulation technique, the mastery of which will lay the foundation of skills for a wide specialization of the trumpeter of classical, jazz and popular music. The author suggests a number of training inventions and devices (in particular, his patented exerciser), the implementation of which in performance practice will allow faster and more efficient achievement of the necessary qualitative aerodynamic characteristics of exhalation without harmful effects on the health of the trumpeter.

Keywords: trumpet performance art, performance breathing, performance universalism, trumpet exercisers, exhalation impedance.

Стаття надійшла до редакції 10.08.2023

Ілюстрації

1. Фрагмент з Бранденбурзького концерту № 2 фа мажор Й. С. Баха, третя частина Allegro assai

Allegro assai

Solo

p

2. Фрагмент першої частини Концерту ре мажор для труби, струнних і континуо Г. Ф. Телемана

Adagio

3. Фрагмент з Концерту для труби ре мажор Й. Ф. Фаша, I частина

Allegro

f *p*

4. Фрагмент твору Л. Деметріо та П. Б. Руїса «Sway»

LATIN ♩ = 127

f

5. Фрагмент твору Г. Кармайка «Georgia on My Mind»



6. Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача — аналоговий.



7. Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача — цифровий.



THE GENRE OF THE PIANO PRELUDE
IN BORYS LIATOSHYNKY'S CREATIVE SEARCH: PERFORMANCE FEATURES
OF THE IMPLEMENTATION OF THE AUTHOR'S INTENTION

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ
У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО:
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ

УДК 780.8:[780.616.432:78.083.2]

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294862

Wang Dongzhi

Ph.D. Student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music
e-mail: dongzhi@i.ua

Ван Дунчжі

Аспірант, Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського
orcid.org/0009-0002-2920-9310

Abstract. A number of discoveries in the field of musical imagery and genre compositional and linguistically expressive planes of the modern discourse of the twentieth century mark the work of Borys Liatoshynsky (1895–1968). In this context, a special place in Liatoshynsky's legacy is occupied by the genre of piano prelude, which reflects the peculiarities of the composer's style, the process of its expressive modernization and, at the same time, demonstrates its apparent continuity with the traditions of the past and the anticipation of the future. Outlining the author's expressive palette in the piano preludes, this article explores the artistic tasks and the employment of the relevant expressive components during different periods of Liatoshynsky's life, and examines aspects of interpretation of these piano works. The aim is to study the role of the genre of the piano prelude in Borys Liatoshynsky's creative search and the issues of musical interpretation of these achievements.

Borys Liatoshynsky sporadically turned to the piano prelude at his career's early and mature stages. The *Prelude gis-moll* (1914), the *Mourning Prelude* (1920), and the piano cycle *Reflections* (1925) reflect the artist's active search for avant-garde expressive means. In the cycles of piano preludes created during the war (Op. 38, Op. 38 bis, Op. 44), the composer further enriches late Romantic stylistic attributes, polyphonizes the musical fabric along with the generous use and transformation of folklore intonation elements. In these explorations, the composer comes to the programmatic nature of the cycle through the use of epigraphs (*Three Shevchenko Preludes*, Op. 38). In addition, at the level of the piano cycle, the composer builds a clear and coherent structure that is in tune with the development of the sonata cycle.

The performance of Borys Liatoshynsky's preludes is characterized by epic expression, psychologism, and immersion in the emotional and the sensual. It is essential to show in detail the intonational, agogic, dynamic, and textural modifications of the musical fabric, which should be aimed at the architectonic integrity of the work's construction, where development is achieved in stages.

The preludes by Borys Liatoshynsky's (especially those of wartime) have enjoyed a fortunate fate in terms of performance. This is probably due to this music's extraordinary emotional and spiritual intensity. The cycles attract performers with their diverse intonational specificity and exciting solutions in the field of piano technique. The performing style refers the listener to the

late Romantic expressiveness, which resonates with the piano opuses of the outstanding composers of the nineteenth and twentieth centuries. The conceptual complexity of the idea opens up wide performing opportunities for the embodiment of an individual performance, which is associated with hypothetical, conditional, and source aspects of the composer's idea. In interpreting Liatoshynsky's prelude cycles, performers are guided by the author's idea of symphonizing the piano genre, expanding the boundaries of the instrument's sound, where large-scale transformations of the primary core occur through symphonic means. Thus, the main performing difficulty lies in the embodiment of the idea's symphonic nature through piano expressiveness.

Keywords: prelude, piano cycle, the work by Borys Liatoshynsky, symphonism, performance, interpretation.

Introduction. Borys Liatoshynsky (1895–1968) was a composer whose creative biography is marked by several discoveries in musical imagery and the genre compositional and linguistically expressive planes. Almost every work by the composer, regardless of genre and style palette, is saturated with deeply individual innovations of the artistic expressiveness of the 20th century discourse.

In this context, the genre of the piano prelude occupies a special place in Borys Liatoshynsky's legacy. This genre reflects the peculiarities of the composer's style and the process of its expressive modernization while simultaneously demonstrating its apparent continuity with the traditions of the past and anticipation of the future.

The relevance of this article lies in outlining the author's expressive palette in the piano preludes, the artistic tasks, and expressive components during the periods of Liatoshynsky's life, and the aspects of interpretation of these piano works.

The Aim of the Paper. The aim of the paper is to study the role of the piano prelude genre in Borys Liatoshynsky's creative explorations and explore the issues of musical interpretation of these achievements.

The objectives are to outline the composer's achievements in the piano prelude genre according to the stages of his life, to trace the development of the genre in the artist's creative search, and consider the musical and interpretive aspects of Liatoshynsky's preludes in the space of contemporary performance.

Literature Review. The theoretical base of the article and its sources comprise works that highlight the stages of the artist's creative formation, aspects of his piano style, actualize the artist's explorations of the genre of the piano prelude and the issue of interpreting this genre.

Results and Discussion. Throughout his life, Borys Liatoshynsky's use of piano genres allows us to identify three successive stages in forming the composer's artistic method. First, the artist actively turned to the piano palette in the 1910s and 1920s; the piano works of the 1940s are mature; and compositions of the 1950s and 1960s are artistically perfect. Regarding this periodization of the Ukrainian composer's creative explorations, Viktor Samokhvalov notes that the composer's musical universe as a reflection of the lyrical, psychological, and philosophical modes of being was built "on the epic and romantic imagery of the first period and the bright expressiveness of the figurative embodiment of the second period and the generous inspiration of the Ukrainian melos of the 'Slavic' final period of his work" (Samokhvalov, 1977, p. 89).

Borys Liatoshynsky turned to piano composing throughout his life. As his student, friend, and associate Belza noted, "from an early age, Borys was attracted to piano music. He devoted a lot of time to studying it. As a student, he was already fluent in reading pieces of varying complexity

from a sheet. While studying at the Zhytomyr Gymnasium, he wrote many pieces for piano, which, unfortunately, have not survived. However, it is known that the author performed them in public. One of the open concerts featured the *Quartet* for piano, violin, viola, and cello written by the young man, in which the piano part stood out for its emotional content and rich texture” (Belza, 1972, p. 5).

The works of the 1910s, the early period of the artist’s work, were created in late Romanticism¹. All of them, except for the *Mourning Prelude*, were composed before the artist entered the composition class of Reinhold Glière at the Kyiv Conservatory. Later, in the 1920s, the composer participated in innovative composing processes. In his defining late romantic compositional style, we can trace the features of expressionism and atonalism, which are distinctly embodied in the piano cycle *Reflections* and his chamber and vocal works of this creative period.

The innovativeness of these ideas primarily testifies to Liatoshynsky’s development as a modernist composer and his artistic style as a sub-romantic one with features of neoclassicism, expressionism, and symbolism. Among the means that he employs are broken, flighty melodic lines with expressive instrumental features inspired by recitation, speech expressiveness, and a predominantly triple and dotted rhythm saturated with dissonant sounds.

Beginning in the late 1920s (the *The Golden Crown* opera), during the 1930s and 1940s, Liatoshynsky actively tested folklore material in various genres of work, from arrangements of folk songs to piano preludes and large symphonic cycles. In the 1950s, Liatoshynsky’s folklore experiments with Ukrainian melos transformed into a Slavic theme of creativity using Ukrainian folklore and sources from Western and Southern Slavs. These explorations crystallized a vital component of Borys Liatoshynsky’s artistic method, his epic ideas rooted in the nature of the Slavic epic. Combining the features of romantic and expressionistic principles, the epic component of the composer’s work becomes the dominant feature of his work’s national and stylistic discourse.

The outlined components of the author’s vision of creativity, based on the symbiosis of late romantic, modern, and folklore strands, shaped the appropriate type of expression and technique of realization of the idea and influenced the symbolic concept of the ideas. Borys Liatoshynsky’s artistic method is characterized by a unique chordal saturation, which helps the composer achieve acerbic and dramatic sound, tension, and ecstasy in imagery. The composer’s style “is characterized by a desire for the saturation of the emotional sphere, dramatization of expression, sharpness of images, departure from the generally accepted traditional norms in Ukrainian music of that time, completely new thinking, as well as typification of the principles of the structure of themes, form, development techniques and the composer’s original sense of the laws of the drama of the whole” (Hordiychuk, 1969, p. 421).

The composer’s ideas are genuinely philosophical and conceptual, even in minor genres. The symbolic and semantic epicenter of his early piano works often highlights the hero’s inner world, his introverted sphere of experience, where attention is focused on the symbolic perception of the outside world. However, in his mature period, this theme is transformed into a symbolic and tragic paradox of the hero’s existence and the world, which traumatically affected the fate of his Second and Third Symphonies with their powerful intellectual musical sound.

¹ *Mazurka* No. 1 (January 20, 1910), *Waltz* No. 1 (February 1910), *Mazurka* No. 2 (June 1912), *Scherzo* (July 20, 1912), *Mazurka* No. 3 (July 1913), *Prelude gis-moll* (January 24, 1914), *Waltz* No. 2 (March 1914), *Autumn Fantasy* for Piano (October 5, 1914), *Mourning Prelude* (December 19, 1920).

Prelude gis-moll (1914). In general, the pieces of the 1910s, particularly the *Prelude gis-moll*¹, concentrate on the features of the composer's expressiveness that would later become significant for the composer's search for large symphonic forms. The thematic characterization is distinguished by genre specificity, laconicism of expression, and potential for development. The composer's innate sense of musical form defines the logic of the dramatic growth of the entire musical fabric.

The *Prelude gis-moll* is one of the composer's first piano works. Composed in two versions – a draft and its final version – the prelude impresses with its expressive notation (there are many corrections, detailed notation of tempo and sound, etc.) The final version lacks these components. Both scores are kept in the Borys Liatoshynsky Memorial Cabinet Museum in Kyiv. "In the work, the composer uses rhythmic variability, rehearsal chords, and wide-ranging textural virtuoso passage ornaments, which are characteristic features of the language of the "early" Liatoshynsky, laying the foundations of the author's signature style" (Klyn, 1980, p. 175). The use of broken passages, melodic constructions with pointed rhythmic figures (favorite quintal figures in the middle voice create a unique characteristic of rhythmic pulsation), and dotted rhythmic formulas create allusions to the early works of Alexander Scriabin.

It should be added that the use of components of contrasting polyphony (a characteristic feature of the author's expressiveness) in this early work can be traced through the use of polyphonic texture with independently organized, rather expressive sub-voices. This "rhythmic variability, rehearsal chord (in the construction of the culminating segments of the form), the expressive value of small pauses, the use of wide-ranging texture virtuoso passage ornaments" (Klyn, 1975, p. 8) is a characteristic manifestation of the artist's early stylistic modernization, his attempt to expand the canons of salon expressiveness and openness to innovative forms of compositional creativity.

Mourning Prelude. *Mourning Prelude* was created in December 1920. The key of *es-moll* chosen by the composer in the prelude and the programmatic nature of the piece immediately indicate its tragic context, which refers to mournful compositions, primarily by Frédéric Chopin (*March* from *Sonata* No. 2, *Prelude* No. 24, and other mournful opuses). This milestone idea, which emerged between the Conservatory period of the 1910s and the independent period of the 1920s, fully demonstrates the direction of the composer's search for immersion in the sphere of modernist expressiveness of the first half of the twentieth century. The importance of this piano idea for the artist can be traced in the citation of the miniature's themes in the composer's later works and the rhythmic convergence of the themes of some of the composer's works with this prelude.

The dramatic development of the *Prelude* aims to recreate the mood of despair through the realization of inevitability and death (a type of musical material in a quasi-chorale, where the chordal presentation unfolds according to the principle of *la mente*)². The diverse palette of the large seventh chord in the *Prelude* creates dissonance aimed at creating tragic imagery. The work ends on a major septacord in the IV low degree, which further exacerbates the work's tragic figurative and semantic content.

The tragic motif of the finitude of existence introduced by the composer would later be thoroughly tested in the second and third movements of the *Ukrainian Quintet*. Liatoshynsky's use of

¹ It was created on January 24, 1914. The Memorial Cabinet Museum of Borys Liatoshynsky has a black and white autograph of this work.

² This technique was always used by Borys Liatoshynsky to realize the most tragic images.

the themes of the *Mourning Prelude* more than 20 years later in other significant works testifies to the importance of this work for his artistic pursuits.

Reflections (1925). One essential constituent of the piano prelude genre in Liatoshynsky's work is his piano cycle *Reflections*. Seven small programmatic pieces were created in 1925 when the composer often turned to the poetry of the Symbolists. The composer was so fascinated by the ideas of the Symbolists that almost all of his piano works of the 1920s are based on the principle of unfolding musical material from a single symbolic theme, which is endowed with special, laconically expressed features and a particular intonational structure capable of self-organization and with significant potential for dramatic development. As in his previous works, *Reflections* also shows the influence of Scriabin's philosophy, depicting an ideal dream image.

They are united by a generalized programmatic content of a specific nature: *Maestoso e con fermezza*, *Velutato assai*, *Tempestoso*, *Disperato e lugubre*, *Come di lontananza*, *Ironicamente misurato assai*, *Con agitazione*. These works reflected Borys Liatoshynsky's creative ideas, the world of his thoughts and emotions, his modern worldview.

The cycle is innovative in terms of the composer's musical and expressive toolkit. According to Natalia Zaporozhets, the piano cycle *Reflections* is atonal music, where "there is almost no melody, and the abstractness of thinking and the complexity of musical language reaches its apotheosis" (Zaporozhets, 1960, p. 14). As already noted, the use of the thematic material of the *Reflections* in the *Fourth Symphony*, Op. 63, and later in the *Pieces for Viola*, Op. 65 indicates that in the parts of this cycle, the composer concentrated on philosophical issues that he would repeatedly address in the mature and late stages of his life in large-scale symphonic ideas.

The dramatic concept of *Reflections* is based on the intersection of the artist's ideas and their reflections — rethinking, reassessing, and reinterpreting. These reflections convey "as if a sideways look at the same events, but not directly, but as if from a distance. This leaves an impression of painful longing for what was desirable but never happened" (Kovalska-Frait, 2009).

The overall structure of the cycle is innovative. As Kharchenko notes, "in terms of composition, the cycle is based on the sonata form <...> with elements of varied development <...> pieces No. 1 and No. 2 are the exposition and rising action, No. 3 — No. 6 are the development of the conflict, the developmental sections, which have two semantic climaxes: Play No. 4, one of the most tragic moments of the cycle, and No. 5, the most lyrical and psychological moment of the cycle, the moment of Man's departure and immersion in super-reality. Finally, piece No. 7 is a reprise of the entire cycle. The composer builds the development very characteristically for his style: a wave-like unfolding of themes, movement forward with abrupt stops and new build-ups, after turning points — a retreat into distant tonal spheres (which are conditional because the tone itself is conditional)" (Kharchenko, 2006, p. 136). The composer would later use similar approaches at the macroform level in his *Ukrainian Quintet* (1942), a monumental chamber music work. Due to dramatic features and intonational connections, the entire four-movement cycle is structured at the level of macroform as follows: the first two movements are exposition (the first movement is the central part, the second movement is the side part), the third movement is development, and the finale is a reprise. Thus, in both *Reflections* and the *Ukrainian Quintet*, the composer operates with robust processes that testify to the formation of Liatoshynsky as a symphonic composer.

In general, the cycle of *Reflections* is "a special type of author's thinking, inherent in the reflections of philosophical thought on the unity and contradictions of the World, endowed with pronounced symphonic features of development, so to speak, a mini-model of Borys Liatoshynsky's symphonic" (Kharchenko, 2006, p. 142). From the point of view of the dramatic integrity of

the work, it is worth noting that the cycle crystallizes the basic principles of deploying the semantic idea, which will become significant for the composer's symphonic work.

Three Shevchenko Preludes (Op. 38, 1942), Two Preludes (Op. 38 bis, 1942). The piano cycle *Three Shevchenko Preludes* (Op. 38, 1942)¹ is the first piano cycle and the first piano work by Liatoshynsky to be composed during the war. The Second World War is associated with changes in the composer's ideological and creative orientations, which resulted in the artist's powerful appeal to the Ukrainian theme and the use of folklore².

The first *Prelude* is inspired by contemplative and pantheistic imagery. One can guess the melody of the Ukrainian folk song "Through the ravine, boys, through the ravine" ("Iarom, hloptsi, iarom") in its melodic contours. An essential principle of the work's development is the rhythmic variation of the primary intonational core (quartal intonation). The second *Prelude*, the tragic culmination of the cycle, is based on the folk song "Oh, I'll go through the meadow" ("Oi pidu ia luhom"). For the composer, the harmonic character of the primary theme is essential, which is realized in this prelude through the use of two fragments of different harmonic characters in the melodic development. In the final, third *Prelude*, there are also tangible manifestations of folk songs, as the composer engages with the folk song "Oh, there is a deep well in the field" ("Oi u poli krynytsia bezodnia"). For the thematic individuality of the presentation of the musical fabric of the prelude, the composer introduces a characteristic ostinato figure in the lower register. This polyphonic unfolding of music unites each of the following themes.

As in the *Reflections* and the *Ukrainian Quintet*, the symphonicism of the idea of the *Preludes*, Op. 38 can be traced through analogies of its formation at the level of macroform with sonata development. In general, parallels with the principal and secondary parts can be traced in the first *Prelude* due to the elaboration and two exposition constructions. The self-absorbed, restrained, symbolic, and semantic narrative of the second *Prelude* compares with the slow parts of the sonata cycle, so the heroic imagery of the third *Prelude* is related to the finale.

Two Preludes, Op. 38 bis (1942), also based on Ukrainian melodies, unlike the *Three Shevchenko Preludes*, has no authorial program, although these two cycles were created simultaneously. According to Klyn, the very bipolarity of the symbolic and thematic formation "is a comparison between the dramatic and tragic beginning of the first *Prelude* and the epic and lyrical one of the second. The dialectical direction of the development of these images leads to their mutual influence and disclosure of the scale of the aesthetic program" (Klyn, 1980, p. 253). In the first *Prelude*, all the components of the author's expressiveness (themes, harmonic means, texture, etc.) are actively developing. However, the tonal structure of the prelude is clear and unifying. In contrast, Liatoshynsky presents the central theme as tonally open in the second *Prelude*, actively developing the second *Prelude* and forming a coherent composition of two pieces.

Five Preludes, Op. 44. The last cycle of preludes in Liatoshynsky's creative explorations, *Five Preludes*, Op. 44, belongs to the war period. Composed in 1942–1943, almost simultaneously with the two previous cycles during the crucial period of the Second World War, the cycle is united by a common conceptual humanistic idea of development, the general embodiment of which will later occur in the Third Symphony. Rhythmic, melodic, intonational, dynamic, tonal, harmonic, and

¹ They are found in editions with different titles: *Shevchenko Suite*, *Three Preludes*, and *Suite*.

² The cycle marked the beginning of a new period of evolution in the composer's piano and chamber music works, based on his active use of Ukrainian themes and sources (*Second Trio*, Op. 41, *Ukrainian Quintet*, Op. 42, *Fourth String Quartet* Op. 43, etc.)

textural means of the composer's musical language and their variation are all aimed at thoroughly developing the five-part composition as an integral organism.

The first two *Preludes* (No. 1, *Lugubre ma non troppo lento*, and No. 2, *Lento e tranquillo*) echo the imaginative palette of the symphony's opening movement. The third movement (*Allegro agitato*), fleeting and constantly changing, has similarities with the developmental sections of the Third Symphony. The Fourth Prelude (*Andante sostenuto*), the tragic center of the cycle, echoes similar themes of the symphony's second movement in its imagery. Accordingly, the Fifth Prelude (*Impetuoso*), the life-affirming cycle finale (major key, rich phonism, sharpened dotted rhythm, wide intervals and density of piano texture) echoes the symphony's finale.

Thus, Borys Liatoshynsky's *Five Preludes for Piano* is a musical chronicle of the tragic events of the mid-twentieth century. At the same time, the symbolic and semantic narratives realized in the cycle raise the themes of national identification, the diversity of folklore elements, intergenre interactions, philosophical themes, and the artist's worldview, which formed the basis of his dramatic conflict in the construction of both a separate prelude and the whole cycle of preludes.

Performance of Preludes. The newly discovered layer of piano works by Borys Liatoshynsky from the 1910s is only just being included in concert programs. These works were first performed in the fall of 2020 as part of the presentation of the publication *Borys Liatoshynsky. Piano Works of the 1910s* performed by pianists Antonii Baryshevsky, Tetiana Homon, and Valeriia Shulha. The *Prelude gis-moll* was first conducted before the Ukrainian audience by A. Baryshevsky. His interpretation of the work is characterized by intonational clarity and textural diversity in the presentation of the idea, spatial distinctness in the sensations of musical form and its development, and the exposition of the prelude with intentions to the genre of baroque prelude, where the change of images and timbre color takes place quickly, ecstatically, and kaleidoscopically.

Regarding the performance of the *Mourning Prelude* (1920), it should be noted that the pianist will, first of all, face a unique figurative sense of tragedy and sadness, which is conveyed through the monotonous rhythm of the funeral march (*marş funebru*) and the muted timbre comparisons of piano registers in combination with various types of technique. The performer's attention should be focused on the particular symbolic components of Liatoshynsky's musical harmonic thinking (intonation in the volume of a diminished quart as a generalized expression of grief, mournful intonations in the octave compression of the chordal vertical in the melodic line of the leading voice, descending intonational lexemes in the steps of the minor mode). The performer's intonational attention to these components will contribute to their deep inclusion in the contextual field of the author's intention. It is also necessary to carefully study the author's text, remarks, tempo, and agogic marks, which will contribute to reproducing significant stylistic features of Liatoshynsky's musical language.

In the contemporary performance of the *Reflections* cycle, there are two directions of interpretation. The first is the realization of the cycle in the current performance trends. Often, this approach does not make it possible to feel the authentic features of the author's piano style, which should be brought into performance practice. However, another direction combines current performance practices and in-depth research on the music being performed. In this context, Yevhen Rzhанov is an outstanding Ukrainian pianist and teacher who not only brilliantly performed the *Reflections* on stage (recordings of his performance are archived) but also tried to answer the question about the principles of style, intonation, and form of the *Reflections* (Rzhанov & Tkach, 1982). As a brilliant performer of Liatoshynsky's piano music, he often performed and

recorded this work. At the same time, he enriched the views of musicologists with interesting reflections on the performance of the cycle¹.

In the *Preludes*, Op. 38, Op. 38 bis, and Op. 44, one can trace direct connections with the traditions of late Romantic pianism. However, for the interpretation of these opuses it is essential to adopt an analytical approach to the realization of the author's intention, to undertake a polyphonic interpretation of the components of the multifaceted texture of the works, and to achieve a clear manifestation of formative junctions with the help of dynamics, texture techniques, and pedaling. The performer should pay special attention to the timbre and dynamic palette in the stage reconstruction of the composer's style with a well-thought-out multifaceted drama and immaculate expressive elements in depicting the artistic image.

Conclusion. Borys Liatoshynsky sporadically turned to the piano prelude at early and mature stages of his career. The *Prelude gis-moll* (1914), the *Mourning Prelude* (1920), and the piano cycle *Reflections* (1925) reflect the artist's active search for avant-garde expressive means. In the cycles of piano preludes created during the war (Op. 38, Op. 38 bis, Op. 44), the composer further enriches late Romantic stylistic attributes, polyphonizes the musical fabric along with the generous use and transformation of folklore intonation elements. In these explorations, the composer comes to the programmatic nature of the cycle through the use of epigraphs (*Three Shevchenko Preludes*, Op. 38). Further, at the level of the piano cycle, the composer builds a clear and coherent structure that is in tune with the development of the sonata cycle.

The performance of Liatoshynsky's preludes is characterized by epic expression, psychologism, and immersion in the emotional and the sensual. It is essential to show in detail the intonational, agogic, dynamic, and textural modifications of the musical fabric, which should be aimed at the architectonic integrity of the work's construction, where development is achieved in distinct stages.

The preludes by Borys Liatoshynsky (especially those of wartime) have had a fortunate fate in terms of performance. This is probably due to this music's extraordinary emotional and spiritual intensity. The cycles attract performers with their diverse intonational specificity and exciting solutions in the field of piano technique. The performing style refers the listener to the late Romantic expressiveness, which resonates with the piano opuses of the outstanding composers of the nineteenth and twentieth centuries. The conceptual complexity of the idea opens up wide performing opportunities for the realization of individual performance, which is associated with hypothetical, conditional, and source study aspects of the composer's idea. In interpreting Liatoshynsky's prelude cycles, the performers are guided by the author's idea of symphonizing the piano genre, expanding the boundaries of the instrument's sound, where large-scale transformations of the primary core are achieved by symphonic means.

This factor is crucial for the performance of the preludes. In some performances, attention is focused on the integrity of the form, the idea of symphonicity, when the cycle is thought of as a single organism. In others, the focus is on detail, creating a changing image that represents the emotional component of this music. However, when the performers realize the scale of the idea, the idea appears holistic and is easily perceived by the audience.

¹ Born in 1938, Rzhakov was a student of Daniil Yudelevych at the Lysenko Kyiv State Music School since 1949 and later a student of Yakov Flier at the Moscow Conservatory, where he also completed his postgraduate studies. For many years he worked at the Kyiv Conservatory (1964–1985). Yevhen Rzhakov repeatedly turned to the works of Borys Liatoshynsky, as evidenced by numerous recordings of the composer's works.

References

1. Belza, I. (1972). Fortepiannyie proizvedeniya Liatoshynskogo [Piano Works by Liatoshynsky]. In Liatoshynsky, B. *Sochineniya dlya fortepiano* [Piano Compositions] (pp. 5–6). Moscow: Muzyka, 1972 [in Russian].
2. Hordiychuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet Symphony Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Kharchenko, Y. (2006). Fortepiannyi tsykl “Vidobrazhennya” B. M. Liatoshynskoho. Pytannya vykonavstva: novyy pohlyad [Piano Cycle *Reflections* by Borys Liatoshynsky. A New Look at Performance]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 55, 131–142 [in Ukrainian].
4. Klyn, V. (1975). Fortepianna spadshchyna [Piano Heritage]. *Muzyka*, 1, 7–8 [in Ukrainian].
5. Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka* [Ukrainian Soviet Piano Music]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Kovalska-Frait, O. (2009). Symbolistski tendentsii u prohramnykh fortepiannykh tvorakh F. Yakymenka ta B. Liatoshynskoho [Symbolist Trends in Programme Piano Works by Fedir Yakymenko and Borys Liatoshynsky] // *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 3, 188–199. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf> [in Ukrainian].
7. Rzhанov, E. & Tkach, E. (1982). Ob osobennostyah formoobrazovaniya “Otrazhenij” B. Liatoshynskogo [On the Special Features of Formation of *Reflections* by Borys Liatoshynsky]. *Voprosy muzykalnogo instrumentalnogo ispolnitelstva* (pp. 3–12). Kyiv: Kyiv Tchaikovsky State Conservatory [in Russian].
8. Samokhvalov, V. (1977). *Cherty simfonizma B. Liatoshynskogo* [Features of Borys Liatoshynsky’s Symphonism]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
9. Zaporozhets, N. (1960). *B. M. Liatoshynsky*. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].

Література

1. Бэлза И. Фортепианные произведения Лятошинского // Лятошинский Б. Сочинения для фортепиано. Москва: Музыка, 1972. С. 5–6.
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 428 с.
3. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. Москва: Сов. композитор, 1960. 176 с.
4. Клинь В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
5. Клинь В. Фортепіанна спадщина // Музика. 1975. № 1. С. 7–8.
6. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. Вип. 3. С. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf> (дата звернення: 18.09.2023).
7. Ржанов Е., Ткач Э. Об особенностях формообразования «Отраженный» Б. Лятошинского // Вопросы музыкального инструментального исполнительства. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1982. С. 3–12.
8. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1977. 170 с.
9. Харченко Є. Фортепіанний цикл «Відображення» Б. М. Лятошинського. Питання виконавства: новий погляд // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2006. Вип. 55. С. 131–142.

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ

Анотація. Творча біографія Бориса Лятошинського (1895–1968) позначена цілою низкою відкриттів як у сфері музичної образності, так і жанрово-композиційній та мовно-виражальній площинах модерного дискурсу ХХ століття. У цьому контексті особливе місце в спадщини Б. Лятошинського посідає жанр фортеп'яної прелюдії, який відображає особливості стилю композитора, процес його виражальної модернізації і одночасно демонструє його очевидну спадкоємність з традиціями минулого та передчуттям майбутнього. Окреслення авторської виражальної палітри у фортеп'яних прелюдіях, сфокусованих в них художніх завдань та виражальних компонентів відповідно до періодів життєтворчості Лятошинського та аспектів інтерпретації цих фортеп'яних творів складає актуальність цієї статті. Її метою є дослідження ролі жанру фортеп'яної прелюдії у творчих пошуках Б. Лятошинського та питань музичної інтерпретації цих здобутків.

До фортеп'яної прелюдії Б. Лятошинський звертався спорадично на ранньому та зрілому етапах творчості. При цьому Прелюдія соль-дієз мінор (1914), Траурна прелюдія (1920) поряд з фортеп'яним циклом «Відображення» (1925) свідчать про активні пошуки митця у зоні авангардного виражального поля. У циклах фортеп'яних прелюдій, створених у час війни (ор. 38, ор. 38 bis, ор. 44) автор й надалі збагачує пізньоромантичну стилістику, поліфонізує музичну тканину поряд із щедрим застосуванням і трансформацією фольклорних інтонаційних елементів. У цих пошуках він приходить до програмності через використання епіграфів («Три Шевченківські прелюдії», ор. 38). Крім того, на рівні макроформи фортеп'яного циклу композитор створює чітку і цілісну побудову, суголосну з розвитком сонатно-симфонічного циклу.

Виконанню прелюдій Б. Лятошинського притаманна епічність вислову, психологізм, заглибленість в емоційно-чуттєву сферу. Важливою є деталізованість показу інтонаційних, агогічних, динамічних та фактурних видозмін музичної тканини, що має бути спрямована на архітектонічну цілісність побудови твору, де розвиток формується зі своєрідних розробкових хвиль як етапів становлення.

Прелюдії Б. Лятошинського, особливо твори воєнного часу, мають щасливу концертну долю. Цьому сприяє надзвичайна емоційна і духовна наснаженість цієї музики. Цикли приваблюють виконавців своєю розмаїтою інтонаційною специфікою, цікавими рішеннями в царині фортеп'яної техніки гри. Виконавська стилістика відсилає слухача до пізньоромантичної виражальності, яка перегукується з фортеп'яними опусами видатних композиторів ХІХ–ХХ століть. Концептуальна складність задуму відкриває широкі виконавські можливості для реалізації індивідуального виконавського втілення, що пов'язане з гіпотетичними, умовними та джерелознавчими аспектами стосовно задуму композитора. В інтерпретації циклів прелюдій Б. Лятошинського виконавці відштовхуються від авторської ідеї симфонізації фортеп'яного жанру. Саме в цьому криється основна виконавська складність — втілення симфонічності задуму засобами фортеп'яної виражальності.

Ключові слова: прелюдія, фортеп'яний цикл, творчість Бориса Лятошинського, симфонізм, виконавство, інтерпретація.

Стаття надійшла до редакції 21.09.2023

ІРИНА УШАНЬОВА-РУДЬКО

**СЕМАНТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МИРОСЛАВИ
В ОПЕРІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО****THE SEMANTIC INTERPRETATION OF THE FIGURE OF MYROSLAVA
IN THE GOLDEN CROWN OPERA BY BORYS LIATOSHYNKY**

УДК 782.6:792.54. 028.4

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294867

Ірина Ушаньова-РудькоАспірантка кафедри оперного співу,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
e-mail: irina.ushaneva@gmail.com**Iryna Ushanova-Rudko**Ph.D. Student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music
orcid.org/0009-0000-7885-8750

Анотація. Розглянуто інтерпретацію образу Мирослави в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у семантичному аспекті. З'ясовано, що в образі дівчини типізовано найкращі риси жіночих персонажів: поетичність і лагідність натури, здатність вірно і віддано кохати, вірність рідному народу і краю та готовність захищати його від ворогів. Досліджено провідну роль образу Мирослави у драматургії опери як основного фактору динамічного розвитку сюжету, який впливає на вчинки інших героїв та прискорює зміну подій. Констатовано складний психологічний розвиток характеру дівчини, відображений через поступове якісне перетворення її тематизму. Виокремлено основні етапи психологічного переродження героїні, які розкриває композитор. Проаналізовано семантичну значимість інтонацій, гармонії, ладотональності, тематичних побудов, інших музичних структур, завдяки яким відбувається становлення образу Мирослави. З'ясовано провідну роль цього персонажу в концепції твору.

Ключові слова: опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч», семантична інтерпретація, музична семантика, ідейна концепція опери, жіночий образ в опері, тематизм.

Постановка проблеми. Опера «Золотий обруч» стала першим сценічним твором Бориса Лятошинського¹. Композитор отримав державне замовлення на написання великої концепційної опери. Занурення у проблематику національної української культури, історії, літератури, глибинне вивчення музичних фольклорних зразків для втілення героїко-епічного задуму великою мірою визначили початок нової сторінки у творчості майстра.

Музично-стильова система композитора, яка свідомо створювалася протягом майже двадцяти попередніх років, неначе «пристосовується» до нового жанру, сценічно-вокальної інтерпретації, оперної тембрової специфіки. Незважаючи на численні дослідження цього непересічного артефакту, семантичний² аспект опинився поза увагою науковців. Вивчення смислової наповненості вокальних та інструментальних партій музичних образів у динаміці

¹ Опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» створена на сюжет історичної повісті І. Франка «Захар Беркут». Лібрето написав Я. Мамонтов. Прем'єра твору відбулася в 1930 році в оперних театрах Києва, Харкова, Одеси. В останні роки життя композитор створив другу редакцію опери: твір було скорочено — з дев'яти картин (чотири дії) до восьми (три дії), а також переглянуто партитуру в бік фактурного полегшення оркестрової партії. Постановка другої редакції опери відбулася в 1970–1980-х роках у Львівському і Київському оперних театрах.

² Семантичний аспект пов'язаний із розглядом смислових значень музичних структур різного рівня та їх впливом на формування ідеологічної концепції опери в цілому.

їх становлення (зокрема, образу Мирослави, якому присвячена стаття) допоможе краще зрозуміти задум композитора, спонукатиме до народження нових ідей під час утілення творчих амплуа на сцені, надихне на неординарні режисерські рішення як окремих сценічних ситуацій, так і опери в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музична концепція опери «Золотий обруч» Лятошинського великою мірою формувалася в руслі активних пошуків власного стилю, які відбувалися у 1920-х роках¹. У дослідженнях Оксани Ковальської-Фрайт [8], Олександра Козаренка [9; 11], Наталії Рябухи [17], Ігоря Савчука [18; 19], Тетяни Тучинської [22] розкрито процес стилеутворення в різних його аспектах і на прикладі жанрових моделей, до яких звертався композитор у цей період. Саме творчість 1920-х років дала привід розглядати стиль майстра як оригінальну, особистісну знакову систему. У працях Мирослави Новакович [16], О. Козаренка [10; 12], І. Савчука [18], Євгенії Харченко [24] прослідковується семіозис — процес творення смислів, який і привів до ретельного відбору засобів музичної мови, стилістики, пошуків нових експресивних звучань.

Опера «Золотий обруч» завжди привертала увагу музикознавців, які досліджують історію створення та особливості концепції твору (Лідія Архімович [1], Олександра Малозьмова [14], Віктор Самохвалов [21], Христина Флейчук [23]), історію постановок опери (Ганна Веселовська [3], Марія Загайкевич [6]), режисерські версії твору (Віктор Бондарчук [2], Микола Гордійчук [4], Олена Изваріна [7]). Але семантичний аспект розгортання концепції опери «Золотий обруч» вимагає більш детального і прискіпливого розгляду. Дослідження авторської інтерпретації образу Мирослави², розглянутої у контексті динаміки драматургічних процесів, допоможе виявити семантичні домінанти твору, зрозуміти основні чинники і смислові підтексти концепції опери.

Мета статті — проаналізувати семантичний аспект інтерпретації образу Мирослави в опері Б. Лятошинського «Золотий обруч».

Виклад основного матеріалу. Під час написання опери «Золотий обруч» Б. Лятошинський опинився у складній ситуації. З одного боку, потрібно було виконувати замовлення на створення нової української радянської соціалістичної опери. Серед її ознак мали бути обов'язковий перегук із сучасними соціальними змінами, мотиви класової боротьби зі схваленням збройних конфліктних ситуацій, перевага колективної свідомості над особистісним началом. З другого боку, для тоді ще молодого, але вже визнаного майстра з усталеним світоглядом і сформованою музично-стильовою системою перше звернення до оперного жанру відкривало широкий простір для застосування власного підходу до сценічної драматургії, реалізації переконливих стильових і стилістичних знахідок, напрацьованих в інших, менш масштабних жанрових моделях.

Обраний сюжет історичної повісті «Захар Беркут» І. Франка давав композиторові і лібретистові можливість художнього маневру, компромісу між вимогами до соціалістичного твору й індивідуалізмом у розбудові концепції. Тематика боротьби українського народу проти монголо-татар, колоритні образи боярина Тугара Вовка та тухольської громади, конфліктне протистояння з перемогою народу (громади) над представником знаті й князівської влади задовольняли запити радянського соціалістичного мистецтва. Уявний план часопросто-

¹ Періодизація творчості Б. Лятошинського за десятиліттями набуває актуальності в останніх дослідженнях про композитора: «Активна креативність 1910-х («Авторський зошит»), символізм на межі експресіонізму 1920-х, неофольклорні експерименти 1930–1940-х, поетична українська модальність 1940-х, панславізм пізнього періоду (1950–1960-ті. — *І. У.-Р.*) — усе це наснажено культурницькими діями та творчими експериментами у лоні українсько-польських крос-культурних перетинів» [19, с. 5].

² Розуміння «інтерпретації» у статті узгоджене з теорією інтерпретації Віктора Москаленка [15]. У даному випадку це творчо-пошукова діяльність композитора Б. Лятошинського, спрямована на створення музичного образу Мирослави в опері «Золотий обруч».

рового виміру, усамітненого в горах і закарбованого у віках, старовинний, пов'язаний з легендами і переказами сюжет, наповнений прадавними символами — смисловими маркерами — загадкової культури народів українських Карпат дозволяли наповнити драматургію опери додатковими етнографічними, міфологічними, знаковими конотаціями, замкнути напружений драматизм розгортання конфлікту в «золотий обруч» сталої, споглядально-чуттєвої, вічної і невмирущої національної світоглядної традиції.

Сполучення символічних конотацій з традиційною для опери пригодницько-конфліктною концепцією викликало питання у критиків і влади. Основний етичний смисл твору — піднесення значимості й вітальної сили прадавніх світоглядних цінностей, які сформував і зберіг у міфологічних структурах фольклору український народ¹ — заперечувало провідні постулати радянського мистецтва, яке активно формувало світогляд майбутнього, відкидаючи усе «старе» й «не сучасне»². Тому лібретисту Якову Мамонтову під час прем'єри опери «Золотий обруч» у Харкові довелося пояснювати й обороняти концепцію, яка була набагато глибша і ґрунтовніша за радянську мистецьку парадигму. Автор лібрето переконував, що:

– «Золотий обруч» — це «знамено у боротьбі проти соціального та національного поневолення»;

– він «намагався урівноважити романтичні та соціальні мотиви <...> як це робить І. Франко в своїй повісті»;

– «Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за нашим настановленням та нашою метою» [5, с. 18].

Лібретист підкреслював драматизм концепції: «З формального боку “Золотий обруч” <...> побудовано як твір драматичний». Натомість Б. Лятошинський звертав увагу на героїко-епічний план розгортання твору та індивідуалізм окремих образів, називаючи оперу «Пісн[е] про славний Тухольський рід, Захара Беркута, його сина Максима і горем бити Мирославу» [1, с. 61].

Поліфонія драматургічних принципів, яка проявилася у сполученні динаміки симфонічних перетворень, стрімкості розгортання фабули і статичної знаковості, міфічної емоційної чуттєвості персонажів, символів і подій, позначилася у трактуванні образів основних дійових осіб опери.

Один з ключових образів «Золотого обруча» — дівчина Мирослава. Цей персонаж виявився перспективним у плані показу драматичного і символіко-міфологічного начала. У драматичному ракурсі становлення образу Мирослави відбувається стрімко і динамічно. Донька боярина Тугара Вовка, вона покидає зрадника-батька, стає членом тухольської громади і бере активну участь у боротьбі з монголо-татарськими завойовниками. Лірична лінія любові Мирослави й Максима, завдяки якій опера наповнюється світлою музикою першого щирого почуття, отримує трагічну розв'язку³. Із загибеллю Максима кохання гине, але дівчина залишається під захистом сили єднання народу в боротьбі за виживання.

Амплуа Мирослави як дівчини-воїна (уперше в українській музичній драматургії) надає образу міфологічних конотацій. Боротьба з ведмедем, рішучість і сміливість в ухваленні рішень, до яких прислухається і її батько — боярин Тугар Вовк, і Максим, і тухольська громада на чолі з Захаром Беркутом, розкривають рідкісні для жіночих оперних амплуа мужність, готовність до боротьби за перемогу, розум, перевагу громадянського обов'язку над почуттям.

¹ Серед них — сила єднання народу навколо громади у боротьбі з ворогом, життя в гармонії з природою і її богами — духовними символами, збереження національної ідентичності, традиційного укладу, звичаїв і вірувань як основа існування, вірність і чесність у стосунках між людьми, любов до світу, людей і життя.

² Серед них — відкидання традицій, вірувань, національної ідентичності й розбудова нового світу і світопорядку з розподілом суспільства за соціальними ознаками на класи, швидка зміна цінностей, прискорення життєвих процесів, людина як «гвинтик» у величких перетвореннях сучасності, пригнічення особистісного, підпорядкування безособовому колективному.

³ На відміну від повісті Івана Франка, де Максим і Мирослава об'єднуються після перемоги у щирому коханні.

Мирослава стає одним із символів дохристиянського, язичницького світогляду тухольців, у межах якого жінки-войовниці були природним явищем¹.

Для композитора Мирослава — улюблений образ. З ним в опері пов'язані найсвітліші, найліричніші музичні сторінки. Ніжність і краса, сила і відвага, розум і щире кохання характеризують цей, у певній мірі, ідеальний жіночий персонаж. Окрім Маври, яка є уособленням народної мудрості й совісті, Мирослава — єдиний жіночий образ серед чоловіків. І одне з основних питань: чому унікальна й улюблена прекрасна дівчина-воїтелька не має свого лейтмотиву? Боярин Тугар Вовк — має. Його тематична «візитівка» — великий збільшений септакорд із фактурним підкресленням збільшеного тризвука, важкий синкопований ритм, різноспрямовані «амбіційні» тріолі у верхніх і нижніх голосах у важкій з октавними дублюваннями фактурі. Внутрішньо контрастний завдяки різноспрямованості верхніх і нижніх голосів, різним типам мелодичного руху (стрибки вниз проти переважно поступеневого руху у верхніх), він утілює образ неприборканої, сильної натури, яка звикла володарювати [13, с. 28].

Має свій лейтмотив і Максим. У напруженому «стрибаючому» пунктирному ритмі з заклічною висхідною квартою та квінтою в мелодії, виразною зменшеною квартою, яка долається невпинним рухом угору, він нагадує про образ гірського хлопця-воїна, звиклого щодня боронити громаду і власне життя із суворими стихіями первісного краю та його ворогами. Гармонії теми Максима ясні. У стрімкому русі розширюється діапазон мотиву завдяки різноспрямованості голосів фактури та збільшенню їх кількості. Лейтмотив спирається на великий мінорний (на початку теми) та великий мажорний (у кінці лейтмотиву) септакорди [13, с. 30].

Провідним лейтмотивом опери стала тема «золотого обруча» — символу єдності громад. Використання тільки паралельних внутрішньо симетричних мажорних тризвуків², якими відтворено сувору, у рівному ритмі внутрішньо врівноважену мелодію, символізує єдність і непохитність гірських народів у боротьбі з ворогами.

Є й тема кохання Максима і Мирослави — спочатку невеликий, але виразний низхідний мотив у гуцульському ладі (мінор з високими IV та VI ступенями) із заключним злетом на чисту квінту вгору [13, с. 26].

Чому ж Мирослава не має свого визначального характеристичного тематичного комплексу³? Напевне тому, що композитор розглядає її образ як один з найбільш дієвих, а тому мінливих в опері. Він динамізує розвиток, рухає його вперед, до перемоги добра над злом, хоча й надзвичайно жорстокою і важкою ціною. Саме Мирослава опиняється перед екзистенційним вибором — між любов'ю до батька-зрадника і відданістю своєму народові. Дівчина не вагається ні миті в ухваленні рішень, здатних врятувати громаду і її коханого від монголо-татарської навали. У складних перипетіях сюжету Мирослава з'являється мов «чарівна паличка», спрямовуючи фабулу в рухливий потік подій. Її вчинки, музичний розвиток, перетворення тематизму стають основою драматургічних перетворень концепції в цілому.

У **першій картині** розпочинається експозиція цього образу разом з експозицією образів Максима і Тугара Вовка у тріо [13, с. 26]. Цей ансамбль є зав'язкою ліричної лінії опери та її основного трикутника: кохання парубка (члена тухольської громади) і дівчини, яка має норовистого і владного батька-боярина. Першою (як і у більшості сцен за її участі) вступає Мирослава. Виразний романсовий мелодичний злет у її партії до третього ступеня мі мажору (Соль#²) на тлі домінантового нонакорду, рельєфний мелодичний малюнок з опорою на терції і квінти, стрімка зміна тональних відтінків — мі мажор, мі мінор, ля мінор — надають її партії настрою зачарованості, поетичного захоплення навколишньою природою («Який чу-

¹ Згадаймо амазонок з античної міфології, войовничих героїнь-валькірій німецько-скандинавського епосу, «Пісні про нібелунгів», а також оперу Р. Вагнера «Валькірія».

² Згадаймо, що у перекладі з латині *dur* значить «твердий».

³ В опері є й інші лейтмотиви. Тут вказані ті, які великою мірою впливають на розвиток образу Мирослави.

довий край!»). Опорність звука мі та великі септакорди від мі або їх обернення зустрічаються у першій картині для характеристики образу Мирослави і пов'язані з початком її імені на «мі» («ми»).

У партії Максима, який вступає вслід за Мирославою, звучить короткий, але виразний мотив. Він згодом стане основою розлогії і всеохоплюючої теми кохання. Але тут ця фраза — низхідний поступеневий хід від сьомого до першого ступеня в гуцульському ладі з наступним запитальним злетом на квінту вгору (п'ятий ступінь) — є мотивом здивування «Дивна дівчина!» Вона співає «по-іншому», не по-народному. За допомогою різних інтонаційно-жанрових елементів (романсового й народного) композитор показує різницю між боярською донькою, вихованою при дворі князя, і простого гірського хлопця.

Партія Тугара Вовка контрастна попереднім двом. Боярин не очікує нічого доброго від краю, який ніколи не знав князівської влади і живе родинно-общинним укладом: «Свавільний, дикий край! Ні князя, ні боярина не знають». У мелодичному малюнку спостерігаються інтонаційні перегуки з партією Мирослави (початок фрази з висхідної чистої кварта, усередині побудови — ходи на терцію, закінчення низхідною квінтою). Похмурий і злобливий тон мелодії обумовлений пунктирним ритмом, уведенням знижених бемольних звуків, раптовими ямбічними інтонаціям-стрибкам на початку такту або фрази. Бемольна сфера буде представлена й у лейтмотиві Тугара, який супроводжуватиме його появу у дії опери (приклад 1).

У подальшому розвитку репліка Мирослави, захопленої Максимом, поки що спирається на інтонації батька — Тугара Вовка (збільшений тризвук). Але раптово в неї проникає зменшена кварта з лейтмотиву Максима, що свідчить про першу зацікавленість дівчини хлопцем: «Який стрункий та гарний!» [13, с. 30] і початок перетворення тематизму Мирослави.

Розпочинається сцена сварки Тугара, оточеного стражниками, і Максима за владу. Дівчина сміливо втручається в емоційний дует чоловіків і м'яко, але наполегливо повертає дію у позитивне русло, у розвиток і подієвість (*Andante semplice* на словах «Тату! Ти за гостей забув. Не будемо часу губити! Нехай веде нас цей юнак!» [13, с. 32]). В оркестрі у цей час чути «невдоволені», але вже не агресивні збільшені тризвуки з партії Тугара Вовка, змушеного мимохіть погодитися з донькою на очах у охорони і Максима.

Сигнал Мирослави, яка попереджає про небезпеку під час полювання (тема з опорою на «мі») спонукає Максима поспішити на порятунок до дівчини. Дуєтом Максима і Мирослави розпочинається фінальна сцена першої картини, у якій відбувається активне перетворення тематичного матеріалу, закладеного у першому тріо в зародковому вигляді. Мирослава, вдячна за порятунок від страшного ведмедя, спочатку відповідає хлопцеві як боярська донька: переважання бемольних знижених звуків, великий септакорд від «мі» («фа бемоль») з подальшим підкресленням збільшеного тризвука в гармонії («Повік тебе я не забуду» [13, с. 37]). Але «теплі» дієзні інтонації Максима, його пристрасть, яка розростається з кожною хвилиною, поступово захоплюють Мирославу. Музична фактура розшаровується, насичується підголосками з м'якими інтонаціями-коливаннями у супроводжуваних середніх голосах. На їх тлі розгортається низхідний мотив кохання у гуцульському ладі. Він звучить у різних груп оркестру, поступово міцніє і піднімається вгору аж до проведення у всіх струнних у високому регістрі на тлі світлих великих мажорних септакордів. Інтонації Мирослави змінюються. Її також охоплює почуття. Перехід у сферу дієзних звучань, які панують у партії Максима, приводить на кульмінації до народження інтонації сексти спочатку у партії Максима, а потім — і у Мирослави¹ та екстатичного злиття інтонаційних структур закоханих у єдиному пориві (Максим: «Твоє життя — найвища нагорода», Мирослава: «О визволитель мій!» і далі [13, с. 39]) на тлі невпинного гімну-мотиву кохання в оркестровій партії (приклад 2).

Поява Тугара Вовка із охороною, змушеного дякувати Максимові за порятунок дівчини, повертає ситуацію у конфліктне русло. Агресивна відмова Максимові у шлюбі з його донькою спонукала закоханих ще більше згуртуватися. Максим упевнений у коханні до бояр-

¹ Перша секста, яка з'являється у партії Максима (до# – ля), стає своєрідним символом долі, яка об'єднує закоханих («до» – «ля» – доля). Вона потім неодноразово зустрічається в опері під час розгортання ліричної лінії.

ської дочки. В оркестрі формується нова тема, у якій об'єднуються у єдине ціле лейтмотив Максима і тема кохання (після слів Тугара: «прийми щиру дяку від отця» [13, с. 43]). У Мирослави з'являється «секста доли» до# — ля («О Боже мій!» [13, с. 45]), коли хлопець зізнається у палкому коханні. У фінальних тактах сцени партія Максима сповнена любові (лейтмотив кохання на словах «Прощай і ти» [13, с. 49]). Він готовий підкоритися забороні боярина. Але Мирослава вирішує боротися за своє щастя. Вона захищає Максима перед татом — в оркестрі лейтмотив Максима у збільшенні (*Allegro agitato*, тема кохання [13, с. 51]). У найнапруженіший момент у партії дівчини з'являється інтонація сексти («Клянуся сонцем» [13, с. 53]) і «секста доли» («Тебе вовік я не забуду» [13, с. 54]) під шаленим натиском гімнічно проведеного кілька разів мотиву кохання.

Завершується розвиток у першій картині аріозо Максима, яке є побічною характеристикою Мирослави. Сумніви й образа («Я смерд... Вона боярська донька...» — на основі перетворених інтонацій лейтмотиву Максима) поєднуються в душі хлопця з незборимою силою кохання (тематичні елементи лейтмотивів кохання і хлопця отримують подальший розвиток). Мотив томління, висхідні секстові ходи в мелодії на тлі масивного звучання лейтмотиву любові приводять до стрімкого завершення торжеством мі мажору¹ — тональності Мирослави, тональності любові, надії і життя.

У **третій картині** у монгольському таборі у сцені Тугара Вовка з Бурундою звучать зойки Мирослави, нажаханої зрадою рідного батька, а також перспективою залишитися у таборі ворога («О сором! Сором <...> О тату, тату, що ти робиш?» [13, с. 126–127]). У тематизмі дівчини помітні якісні перетворення, які відбулися в процесі розвитку її образу в першій картині. У тональність Мирослави (мі мінор) проникає висхідна секста (в партії оркестру) — інтонація кохання з першої картини («О сором! Сором»). Звертання до тата звучить у пониженій теситурі (бемольна сфера). Але секста і тут звучить на початку побудови у вокальній партії.

Наприкінці картини «секста доли» представлена у двох варіантах: до — ля бемоль («Ганьба...» [13, с. 131]) та до діез — ля («Скарай мене!» [13, с. 131]). Остання пов'язана зі зверненням до Бога, як і в першій картині. Але семантичне значення цих інтонацій кардинально протилежне: захоплення від усвідомлення, що Максим кохає, і відчай від безвихідного становища. Трагічним експресивним на *ff* сі-бемоль-мінорним звучанням мотиву кохання завершується дія.

У **п'ятій картині** починається своєрідна реприза ліричної лінії опери. Тут відбувається нова зустріч Мирослави й Максима, але вже в умовах ворожого табору. Чудовий романс, який Мирослава виконує у супроводі торбана², — єдиний сольний номер героїні, коли дія зупиняється. Його політональний тематизм (сі-бемоль мажор — ре мінор), контрапункт двох мелодичних ліній у другому куплеті, великі мажорні септакорди у бемольній тональності — усе це підкреслює суперечливі почуття, які переживає дівчина. Інтонації-знаки — початок з ліричної сексти, зменшена кварта під час згадки про Максима (інтонація з його лейтмотиву «чи живий ти») — допомагають зрозуміти почуття Мирослави. Найбільш напруженим моментом внутрішньої душевної боротьби стала кульмінація («О жорстокая доле!» [13, с. 159]). Тут звук до-діез із «сексти доли» співвідноситься із сі-бемолем замість очікуваного і пов'язаного зі словом «доля» ля-діеза³. Утворена зменшена септима ре мінору, вписана в гармонії великого мажорного квінтсектакорду від звука мі-бемоль та альтерованого (зі зниженою квінтою) малого мажорного септакорду від звука ля, звучить щемливим напруженим запитанням без відповіді (приклад 3).

Висновок романсу трагічний: закінчення у бемольних сі-бемоль мажорі — ре мінорі зі словами «Нащо я мушу ще жить?».

¹ Тонікою мі мажору виступає великий мажорний септакорд від звука «мі».

² Торбан, або панська бандура, і сам жанр романсу тут є знаком приналежності до боярської знаті.

³ Бемольна сфера — знак боярина і боярського походження Мирослави, а діезна — щасливої долі з Максимом.

Неочікувана зустріч з Максимом, взятим у полон, призводить до нового етапу музичного розвитку. У лейтмотиві героя з'являються тритони — інтонації розпачу і невпевненості («Що діється з тобою...» [13, с. 161]), тема кохання набуває химерного хроматизованого вигляду (перед словами Максима «Пізно, пізно, Мирославо!» [13, с. 164]). Хлопець не хоче жити, але Мирослава вмовляє і надихає його боротися за свободу і щасливе кохання.

Вона ж придумує шлях порятунку Максима за допомогою перстня Бурунди («Дивись сюди: цей перстень <...> знак безпечного проходу. Візьми ж його й тікай на волю!» [13, с. 165]). У пориві самопожертви дівчина думає лише про життя коханого і не переживає за свою безпеку. Розуміючи, що монголи її викриють і вб'ють, вона мужньо відповідає Максиму: «Я раду дам собі» [13, с. 166]. Максим відмовляється рятувати життя ціною життя коханої. В оркестрі з новою силою «розквітає» тема кохання (*Allegro non troppo*) [13, с. 166]. У короткому дуєті взаємне почуття стверджується з новою силою.

У наступній сцені Мирослава знову проявляє мудрість і виводить сцену зі статичної суперечки між Тугаром Вовком і Максимом (протистояння лейтмотивів боярина і золотого обруча) у динамічне русло розгортання подій (*Andante* «Тату!<...> Візьми мене з собою до тухольців. Я поможу тобі в переговорах. Вони послухають мене» [13, с. 172])¹. У тематизмі дівчини мелодизована послідовність секстакордів, похідних від лейтмотиву золотого обруча (знак тухольської громади) закінчується раптовим збільшеним тризвуком і повзучими вниз бемольними хроматизмами боярина у басу.

У короткій сцені прощання (*Apassionato* [13, ст.173]) «секста долі» у партії Мирослави повторюється Максимом із закінченням мотиву на «мі» — звуковому символі коханої. Гімнічна тема кохання, яка знову з'являється в оркестрі, на кульмінації раптом завершується спотвореним хроматизованим варіантом мотиву — знаком віщого передчуття: Максим відчуває, що востаннє бачить кохану і назавжди прощається з любов'ю і життям.

Коротким пророчим аріозо Максима закінчується картина. Прагнення до життя і любові (тема кохання в оркестрі) неможливе через страшні кайдани, якими опутали юнака у неволі. Останні слова юнака («помер би я за вільну мить!») передбачають трагічний фінал опери — загибель Максима під час втечі з полону — і стверджуються відчайдушно різкими, агресивними хроматичними сплесками гармоній у партії оркестру.

У центральній сцені шостої картини² знаходить розв'язку основний психологічний конфлікт дівчини. Вагання між батьком та боярським походженням переможені прагненням дівчини бути зі своїм народом (тухольською громадою) і коханим Максимом. Провідне значення відважного і сміливого образу Мирослави як одного з основних рушіїв драматургії опери проявляється, зокрема, й у тому, що тут вона перша починає сцену. Мирослава звертається до тухольців зі словами привіту та доброю звісткою про те, що Максим живий («Здорові були, чесна громадо! Дозвольте перш за все сказати вам, що ваш Максим живий, здоровий» [13, с. 187]). Елементи синтезу в тематизмі, пов'язаному з образом дівчини, свідчать про продовження завершального етапу в розвитку її образу³. Поява дівчини супроводжується короткою гармонією в оркестрі. У цьому акорді (малий мінорний септакорд від звука фа#) поєднані всі значимі звуко-символи образу: звуки ля — до# (із «сексти долі»), звук мі — символ Мирослави («Здорові були...» [13, с. 187]). Але закінчення фрази збільшеним тризвуком (знак боярина Тугара і його свити) на звуці мі («чесна громадо!») показує, що внутрішня боротьба ще не закінчена. Дівчина намагається пом'якшити людей і Захара Беркута для переговорів з Тугаром Вовком, розуміючи, що від їх результату буде залежати життя й воля коханого хлопця. Коли під час розповіді з її вуст про Максима в оркестрі звучить лейт-

¹ У цій сцені відчувається репризність з першою картиною, коли Мирослава припиняє сварку Максима і Тугара нагадуванням про ведмежі лови.

² Картина має тричастинну будову: сцена з Захаром Беркутом і його епічна оповідь про «Сторожа» — прихід у табір тухольців Мирослави разом з Тугаром Вовком — сцена з Захаром Беркутом і тухольцями (молитва Дажбогу).

³ Певні елементи репризності і, фактично, завершення лінії кохання спостерігалося у п'ятій картині опери.

мотив «золотого обруча», значимість її слів зростає і сприймається як звернення до всієї громади. Дівчина вже майже відчуває себе її частиною.

Переламний і завершальний момент в розвитку образу Мирослави є кульмінацією картини. Донька благає батька не повертатися до монголів і після його відмови рішуче приймає сторону тухольців, розриваючи зв'язок зі зрадником народу («Прощай же, тату! Прощай навіки! Я... Не вернуся більш до тебе <...> Не можу я бути зрадника дочкою!» [13, с. 199–200]). Активне співставлення великого мажорного (заснованого на основних звуко-символах Мирослави — до (до#), мі (міb), ля — та великого збільшеного септакордів (з тризвуком — символом золотого обруча та з тризвуком — символом боярина Тугара Вовка усередині) загострюють конфліктність ситуації. У найнапруженіший момент («Не хочу я бути зрадника дочкою!» [13, с. 200]) у тематизмі сплітаються звучання збільшеного тризвука, мотиву «зради» (у вокальній партії), великого мінорного септакорду від звука «до» на тлі басового «фа». Коли Захар відповідає Мирославі: «Будь замість сина мені» [13, с. 200], — у його партію «прокрадається» збільшений тризвук — чужий для голови тухольців елемент. Але Мирослава не дає розгорнутися сумнівам старого тухольця і пропонує сміливий план звільнення Максима («Твій син не буде страчений» [13, с. 201]). Золоте коло Дажбога — знак Божої волі — повертає картину до епічно-розповідної репризи — молитви за перемогу над ворогом.

Під час трагічної розв'язки у **восьмій картині** чуються страшні голосіння Мирослави. Смерть Максима у символіко-міфологічному ракурсі сприймається як акт жертвоприношення заради перемоги над ворогом. Останні слова дівчини («Не йди, не йди од нас! Максиме!» [13, с. 241–242]) наче спонукають слухача уявити, куди, у який інший світ переходить душа хлопця-героя, що «йде од нас», стираючи кордони між життям і смертю і спрямовуючи її у вічну пам'ять і славу. Страшне горе Мирослави відсторонюється проголошенням ідеї перемоги над ворогом завдяки єдності громад і її незмінному символу — золотому обручу.

Висновки. Інтерпретація Бориса Лятошинського образу Мирослави в опері «Золотий обруч» має полісемантичне значення. В ідейній концепції твору дівчина уособлює ідеальне світле життєтворче начало, символ вірного кохання, відданості своєму народу і вітчизні. У драматургії опери цей персонаж виконує функцію динамізуючого начала для подолання статичності сценічних ситуацій та активізації розвитку. Семантика психологічного становлення образу пов'язана з поступовим перетворенням неприступної красуні — боярської доньки — у палко закохану дівчину, справжню патріотку рідного краю. Внутрішня неоднозначність, постійна змінність характеру дівчини відображена через символіку музичних структур, які надають семантичній визначеності тематизму образу Мирослави.

Література

1. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 374 с.
2. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 312–327.
3. Веселовська Г. І. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2006. Вип. 6. С. 47–54.
4. Гордійчук М. «Золотий обруч» // Музика. 1990. № 2. С. 6–9.
5. Драматург Я. Мамонтов про «Золотий Обруч» // Мистецька трибуна. 1930. № 16. С. 18.
6. Загайкевич М. Вдруге — через 40 років // Музика. 1970. № 5. С. 7–9.
7. Изваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 123–127.

8. Ковальська-Фрайт О. В. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. Вип. 3. С. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> (дата звернення 20.05.2023).
9. Козаренко О. В. «Квіти зла» або «Місячні тіні» // Музика. 2015. № 3–5. С. 22–23.
10. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Українське музикознавство. 1998. Вип. 28. С. 144–154.
11. Козаренко О. В. Замість передмови // Борис Лятошинський. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 5–6.
12. Козаренко О. В. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство. 2000. Вип. 29. С. 116–124.
13. Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера. Клавір. Київ, [Б.д.]. 254 с.
14. Малозьомова О. Оперні драми і колізії // Музика. 2015. № 3–5. С. 38–43.
15. Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації. Київ: Клякса, 2013. 271 с.
16. Новакович М. О. Знакова природа музики Бориса Лятошинського // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 4. С. 4–19.
17. Рябуха Н. О. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 26–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_5 (дата звернення 20.05.2023).
18. Савчук І. Б. «Борис Лятошинський. Романси 1920-х»: nota bene у поствидавничих коментарях // Мистецтвознавство України. 2015. Вип. 15. С. 119–134.
19. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2021. 447 арк. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf (дата звернення 21.05.2023).
20. Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романсах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2006. Вип. 55: Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. С. 123–130.
21. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський / ред. Л. М. Мокрицька. 2-е вид. Київ: Музична Україна, 1973. 36 с. (Серія: Творчі портрети українських композиторів).
22. Тучинская Т. И. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 5. С. 123–134.
23. Флейчук Х. О. Драматургічно-концептуальні домінанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 296–311. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvntmau_2016_114_18 (дата звернення 21.05.2023).
24. Харченко Є. Метод анаграм як один із проявів інтертекстуальності музики Бориса Лятошинського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 86: Історія в особистостях. С. 295–307.

References

Arkhimovych, L. (1970). *Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery* [Ways of Development of Ukrainian Soviet Opera]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Bondarchuk, V. (2016). Opera Borysa Liatoshynskoho “Zoloty obruch” u stsenichnii proektsii Dmytra Hnatiuka [*The Golden Crown* Opera by Borys Liatoshynsky in the Stage Direction by Dmytro Hnatiuk]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 114, 312–327 [in Ukrainian].

Veselovska, H. (2006). Zhyttia stsenichnoho tvorcu: Z istorii pershovtilennia opery B. Liatoshynskoho “Zoloty obruch” za povistiu I. Franka “Zakhar Berkut” [The Life of a Stage Work: From the History of the First Performance of Borys Liatoshynsky’s Opera *The Golden Crown* Based on Ivan Franko’s *Zakhar Berkut* Story]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 6, 47–54 [in Ukrainian].

Hordiichuk, M. (1990). “Zoloty obruch” [*The Golden Crown*]. *Muzyka*, 2, 6–9 [in Ukrainian].

Dramaturh Ya. Mamontov pro “Zoloty Obruch” (1930). [Playwright Yakiv Mamontov about *The Golden Crown*]. *Mystetska trybuna*, 16, 18 [in Ukrainian].

Zahaikivych, M. (1970). Vdruhe — cherez 40 rokiv [The Second Time — 40 Years Later]. *Muzyka*, 5, 7–9 [in Ukrainian].

Izvarina, O. (2016). Opera “Zoloty obruch” B. Liatoshynskoho v konteksti universalii kultury: zmina smysliv interpretatsii [*The Golden Crown* Opera by Borys Liatoshynsky in the Context of Cultural Universals: Changing Meanings of Interpretation]. *The Culturology Ideas*, 9, 123–127 [in Ukrainian].

Kovalska-Frait, O. (2009). Symbolistski tendentsii u prohramnykh fortepiannykh tvorakh F. Yakymenka ta B. Liatoshynskoho [Symbolist Tendencies in the Program Piano Works of Fedir Yakymenko and Borys Liatoshynsky]. *Muzychna Ukrainistyka: Suchasnyi Vymir*, 3, 188–199. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2015). “Kvity zla” abo “Misiachni tini” [*Les Fleurs du mal* or *Moon Shadows*]. *Muzyka*, 3–5, 22–23 [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (1998). Deiaki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzychnoi movy v pershii tretyni XX stolittia [Some Trends in the Development of the National Musical Language in the First Third of the Twentieth Century]. *Ukrainian Musicology*, 28, 144–154 [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2015). Zamist przedmovy [In Lieu of Preface]. In Borys Liatoshynskiyi. Romansy 1920-kh [Borys Liatoshynsky. Romances of the 1920s] (2nd ed.) (pp. 5–6). Ed. Igor Savchuk. Kyiv; Nizhyn: Modern Art Research Institute [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2000). Muzychna mova B. Liatoshynskoho v umovakh stratyfikatsii natsionalnoho muzychno-semiotychnoho protsesu [The Musical Language of Borys Liatoshynsky in the Context of Stratification of the National Musical and Semiotic Process]. *Ukrainian Musicology*, 29, 116–124 [in Ukrainian].

Liatoshynsky, B. (n.d.) Zoloty obruch. Opera. Clavier. [*The Golden Crown* Opera. Clavier]. Kyiv [in Ukrainian].

Malozomova, O. (2015). Operni dramy i kolizii [Opera Dramas and Collisions]. *Muzyka*, 3–5, 38–43 [in Ukrainian].

Moskalenko, V. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii* [Lectures on the Interpretation of Music]. Kyiv: Kliaksa [in Russian].

Novakovych, M. (2009). Znakova pryroda muzyky Borysa Liatoshynskoho [The Symbolic Nature of Borys Liatoshynsky’s Music]. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 4, 4–19 [in Ukrainian].

Riabukha, N. (2015). Poetyka zvukovoho obrazu svitu B. Liatoshynskoho (na prykladi fortepiannoï tvorchosti) [The Poetics of the Sound Image of Borys Liatoshynsky’s World: The Case of Piano Composition]. *Culture of Ukraine. Art Studies*, 51, 26–39. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_5 [in Ukrainian].

Savchuk, I. (2015). “Borys Liatoshynskiyi. Romansy 1920-kh”: nota bene u postvydavnychkykh komentariakh [Borys Liatoshynsky. Romances of the 1920s: Nota Bene in the Post-publication Comments]. *Art Research of Ukraine*, 15, 119–134 [in Ukrainian].

Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynskiy i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti* [Borys Liatoshynsky and Polish Culture. Communicative Fields of Creativity]. Doctoral Dissertation. Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. Retrieved from http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf [in Ukrainian].

Savchuk, I. (2006). Intertekstualni znosky v trokh romansakh Borysa Liatoshynskoho na virshi kytayskykh poetiv [Intertextual Footnotes in Three Romances by Borys Liatoshynsky Based on Poems by Chinese Poets]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 55, 124–132 [in Ukrainian].

Samokhvalov, V. (1973). *Borys Liatoshynsky* (2nd ed.). Ed. L. M. Mokrytska. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Tuchynska, T. (2015). Mifopoeticheskoe prostranstvo romansov B. Liatoshynskoho 1920-kh hodov [Mythopoetic Space of Borys Liatoshynsky's Romances of the 1920s]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies*, 5, 123–134 [in Ukrainian].

Fleischuk, K. (2016). Dramaturhichno-kontseptualni dominanty opery Borysa Liatoshynskoho "Zoloty obruch" (postanovka Lvivskoho derzhavnoho akademichnoho teatru opery i baletu imeni Ivana Franka, 1970) [Dramaturgical and Conceptual Dominants of Borys Liatoshynsky's Opera *The Golden Crown* (Staged by the Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater, 1970)]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 114, 296–311. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_114_18 [in Ukrainian].

Kharchenko, Y. (2013). Metod anahram yak odyn iz proiaviv intertekstualnosti muzyky Borysa Liatoshynskoho [The Anagram Method as One of the Manifestations of Intertextuality in the Music of Borys Liatoshynsky]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 86, 295–307 [in Ukrainian].

USHANOVA-RUDKO I.

THE SEMANTIC INTERPRETATION OF THE FIGURE OF MYROSLAVA IN THE GOLDEN CROWN OPERA BY BORYS LIATOSHYNsky

Abstract. The article provides a semantic interpretation of the figure of Myroslava in *The Golden Crown* opera by Borys Lyatoshynsky. It establishes that the woman's image embodies the best features of female characters in the work, such as poetic and gentle nature, the ability to love faithfully and devotedly, loyalty to the native people and the land and readiness to protect it from enemies. The author explores Myroslava's leading role in the formation of the opera's dramaturgy as the main factor of the dynamic development of the plot that accelerates the change of events and expedites the actions of other characters. The article studies the complex psychological development of the woman's character, reflected in the gradual qualitative transformation of her musical depiction. The author outlines the main stages of the woman's psychological transformation presented by the composer in the opera. Further, this study analyzes the semantic significance of intonation, harmony, mode and tonality, thematic constructions, and other musical structures, thanks to which the image of Myroslava is formed. The article establishes the leading role of this character in the concept of the work and points out the composer's interpretation of this female character as a kind of ideal of beauty, youth and hope for the future.

Keywords: *The Golden Crown* opera by Borys Liatoshynsky, semantic interpretation, musical semantics, ideological concept of the opera, female figure in the opera, thematic constructions.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2023

Ілюстрації

Приклад 1

Я - кий чу - до-вийкрай! Вла - зу - ро-вым по - віт - рі
 Дів - на — дів - чи - на! Як
 Сва-віль-ний, ди - кий
 то - нуть лі - си і го - ри,
 муж во - на о - збро - с - на, а по - гляд
 край! Ні кня - зя, ні бо - яр не зна - ють.

Приклад 2

The image displays a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal lines.

System 1:

- Vocal line: *и смі - ли - вість тво - бо - га му - жність.*
- Piano accompaniment: Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line in the left hand.

System 2:

- Vocal line: *тво - го жи - ття мій - ви - ша -*
- Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern from the first system.

System 3:

- Vocal line: *О ви - тво - ли - тель мій? Ібо - го я*
- Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern.

System 4:

- Vocal line: *на - го - ро - да твій ла - ска мій по - стел кра -*
- Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern.

System 5:

- Vocal line: *не ш - оу - ду?*
- Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern.

System 6:

- Vocal line: *су - не... твій ла - ска - мій по - стел*
- Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern.

Приклад 3

p *rit.* *f* *pp*

О жор - сто-ка - я до - ле!

rit. *rit.*

3

ЧЖАН ХАНЬ

PERFORMATIVE AND SEMANTIC SPACE OF BORYS LIATOSHYNSKY'S
INSTRUMENTAL EXPRESSIVENESS IN THE 1920S:
SONATA FOR VIOLIN AND PIANO (1926)

ВИКОНАВСЬКО-СЕМАНТИЧНИЙ ПРОСТІР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ
ВИРАЖАЛЬНОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 1920-Х
(НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО (1926))

УДК 780.8:[780.616.432+780.614.331]
DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294864

Zhang Han

Ph.D. Student in the Department
of the History of Ukrainian Music
and Musical Folklore,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music
e-mail: zhang_han@i.ua

Чжан Хань

Аспірант кафедри історії української
музики та музичної фольклористики,
Національна музична академія України
імені Петра Чайковського
recus@ukr.net
orcid.org/0000-0002-5710-2716

Abstract. The article examines the performance and semantic features of Borys Liatoshynsky's chamber music style, focusing on the *Sonata for Violin and Piano* (1926), a landmark work of the composer's modern period. Actively inspired by new expressive components consonant with the expressive search of European artists of that time, chamber music became a field for the formation of Liatoshynsky's stylistic discourse aimed at the symphonic expression, exploring the potential of those chamber music expressive means and formative experiments that are later tested in the composition of symphonic works. The principle of symphonicity shapes the corresponding performance and semantic space of instrumental expressiveness. It should be noted that in the *Sonata for Violin and Piano*, the composer expanded the timbre possibilities of both violin and piano as solo instruments of the chamber ensemble. Several features determine the specificity of the performance drama in this work. Among them, the most crucial role is played by the principles of symphonization, hence the interpretation of the violin and piano parts as original orchestral groups with their timbre and dramatic lines of development, rhythmically complementary layers in the joint image. In the context of the generalized programmatic approach and the specific one-part structure of the sonata, considering these dramatic components is essential, as they largely ensure the perception of the musical content and its compositional logic.

Keywords: the work of Borys Liatoshynsky, symphonism, timbre phonism, sonata for violin and piano, interpretation.

Introduction. The work of Borys Liatoshynsky, the founder of Ukrainian musical modernism, attracts attention for many reasons. Studying his modern period, inspired by his appeal to chamber music, is vital in this context. In these works, the new components of the author's style, which crystallized in the previous period of musical explorations, finally take their shape. Actively inspired by new expressive components consonant with the expressive search of European artists of that time, chamber music became a field for the formation of Liatoshynsky's

style discourse aimed at the symphonic expression, exploring the chamber and instrumental potential of those expressive means and formative experiments that are later tested in the composition of symphonic works. The principle of symphonicity shapes the corresponding performance and semantic space of instrumental expressiveness. An analysis of its manifestations and influences on the interpretive space of the *Sonata for Violin and Piano* (1926) will be the focus of this article.

The Aim of the Paper. The paper aims to explore the performing and semantic field of the *Sonata for Violin and Piano* (1926), formed under the influence of the principles of symphonism in the chamber and instrumental works of Borys Liatoshynsky.

The paper's objectives include identifying traditional and innovative manifestations in Borys Liatoshynsky's creative search in the field of chamber music of the 1920s, characterization of the principle of symphonizing a chamber work as a sign of Liatoshynsky's compositional expression, and study of the special features of the performing interpretation of chamber music, focusing on the *Sonata for Violin and Piano* (1926).

Research Methods. In the article, the art historical method revealed the special features of Liatoshynsky's stylistic discourse and manifestations of symphonization in the chamber music style of his ideas of the 1920s. The interpretive approach was used to outline the time-space of the performance versions and their semantic field, inspired by the influences of symphonism.

Among the studies on Borys Liatoshynsky's chamber music, I will draw on the works of Tetiana Homon (2017), Liudmyla Hrysenko (1963), Marianna Kopytsia (2002), Oleksandr Kozaenko (2000), Igor Savchuk (2021), Viktor Samokhvalov (1970), and Iya Tsarevych (1972; 1987).

Results and Discussion. Borys Liatoshynsky's chamber music can be considered both from the musicological scientific standpoint, when the connection of the musical text with various contexts of creative and existential nature is modeled, and from the performing and interpretive perspective, with the singling out of the features of emotional inspiration of the idea, reflected in the phonism and time-spatial deployment of the concept of performance as a special manifestation of the author's principles of symphonizing the genre.

Major changes in the direction of symphonization can be observed in the formation of the components of Liatoshynsky's musical language. Already in the first (mainly piano) samples, we can see "experiments with polyphonization of texture, harmonic constructions, polyrhythm, there is significant musical expressiveness with detailed melody composition of texture lines, appeal to ostinato patterns, and emphasis on the metro-rhythmic principle. Liatoshynsky often complicates the texture using imitative and contrasting polyphony in these miniatures. The formation of modal thinking, characteristic of the master's symphonic achievements, originates in the works of this stage" (Savchuk & Homon, 2019, p. 164). In the melody, there are II and IV low and IV high degrees, as well as halftone melodic and harmonic combinations.

In his chamber music and piano compositions of the 1910s and 1920s, several textural layers are often traced, the bass line is melodized, and subvocal layers are used. Along with this, Liatoshynsky actively develops the traditions of classical harmony of the Romantic period. He actively chromatinizes harmony to the point of splitting individual tones in chords, thus achieving dissonance in harmonic constructions, using leit-harmonies, elliptical harmonic comparisons, and modulations to distant keys. As Homon notes, "polylinearity and polyplasticity, horizontal and linear development testify to the growing importance for the composer of the symphonic principle of unfolding the musical fabric towards the complication of the chordal and harmonic language" (Homon, 2017, p. 3).

A gradual complication of the musical language characterizes Borys Liatoshynsky's creative search. As a transition to the work of the 1920s with its innovative experiments, the *Mourning Prelude* (1920) concentrated on the main semantic features of the next decade's symphonization of

chamber music style. Among them, one should note the use of twelve-tone tonality, the composer's conscious departure from tonal completeness, etc. Igor Savchuk notes that the artist's "outstanding disruption of traditional expressiveness occurred in parallel with changes in the artist's worldview. The ideological origins of the inner exaltation of the composer's ideas are evidenced by the layer of his chamber and vocal works of the 1920s; the dynamic exalted expressive limits of the author's expression in his symphonism are striking as a specific attempt to "survive" a laconic idea, where a subtle inner world with its refined contexts makes it possible for a person to survive in a whirlpool of meaningless ideas" (Savchuk, 2021, p. 229).

To trace the beginnings of symphonization in Borys Liatoshynsky's chamber music, I shall turn to an early work, the *Romance for Cello and Piano* (1913). The Memorial Cabinet Museum has an autograph of this work. The work was published in 2020, with the cello part edited by Viktor Rekal and the piano part by Tetiana Homon. The romance is written in a romantic salon manner. The composer generously uses triplets and octave doubling of the melody, filling them with simple unchromaticized harmonies. However, the composer sets quite complex interpretive tasks for the performers in the work. Even in his youth, the composer already gravitated toward a rich polyphonic texture, in which one must be able to distinguish the layers of the unfolding musical fabric and subordinate them to a single development. A constant imitative "conversation" with the cello requires the inclusion of subtle articulation and stroke solutions. Artistic taste and a sense of proportion and time are essential, which both performers must agree upon in advance.

Allow me to summarize some of the features of Borys Liatoshynsky's chamber style that are important for the performance of chamber music. His principle of clear structuredness of the work's idea correlates both with the logic of the composer's musical thinking, especially the crystallized graphic form at both the macro and micro levels, and with the very process of formation of musical drama (development, climaxes, recessions, coda). In this context, the task of the performers is to study the author's music in depth, paying attention to the accuracy and logic of the construction of the entire work, the intonational clarity of thematic formations, harmonic content, and its transformation, and the clarity of the author's remarks. At this stage, the performers draw up a conditional scheme for the initial interpretation of the work based on the characteristics derived, which combines the logical processing of the text with their own performance and technical capabilities. This approach should underlie the realization of a convincing chamber stage interpretation of the work.

The question of phonism (sound in a broader context) of the chamber music also reflects the symphonic nature of the composer's thinking. In the *Sonata for Violin and Piano* (1926), we can trace the so-called intellectual type of forming the idea — conscious experimentation with form (the sonata appears as a one-part composition in the performance, although the score of the work has certain boundaries of three parts), melodic intonation, harmonic means, etc. At the same time, the so-called intuitive concept of the sonata's performance is essential — it is a kind of "natural way" that seems to complement the intellectual, experimental content of the master's search, helping to capture its essence. Having studied these parameters of creativity and having realized in detail the external components, there occurs the moment of "merging" the performer's personal feelings with the composer's sound worldview. The stylistic attribution of a work's stage realization is determined by objective and subjective factors: style and time, development of elements of the author's performance style, search for an appropriate background manner with its inherent expressive and technical methods of implementing the work.

It should be added that the composer's work is an indirect reaction to the external conditions of the world in which the artist lives. In a stage interpretation, it is essential to realize these components. Performers need to consider and coordinate with the sonata's intentions the concepts of other works composed by the composer during this period. This gives the interpreter ample opportunity to embody the composer's performing style, rethinking it from the perspective of modern artistic and aesthetic principles of performance.

It is worth analyzing the interpretation of the *Sonata for Violin and Piano* (1926) by Armen Marjanyan (violin) and Iya Tsarevych (piano). Several essential factors are combined in this version. First, Iya Tsarevych was brought up in the family of Borys and Marharyta Tsarevych and actively observed the process of writing and performing of Borys Liatoshynsky's works. That is why this interpretation carries the best possible approximation to the author's idea and, as a result, is quite close to realizing the author's intent. In addition, the pianist performed virtually the entire chamber music oeuvre of the composer. In her interpretation of Liatoshynsky's works, the pianist "accurately reproduced all the author's remarks and notes. And although she never practiced the piano in the presence of Borys Mykolaiovych and he, according to her recollections, did not comment on her playing, and he never made any comments after the pianist performed his work" (Homon & Savchuk, 2013, p. 165). This allowed her to experience the chamber music ideas of the Ukrainian modernist composer at the ideological and semantic levels.

The interpreters of Liatoshynsky's sonata set a complex task of recreating the composer's idea: the conflict of drama, the scale of the concept, emotional intensity, richness of musical images, the introduction of the sound idea of symphonizing the genre with attention to the logic of the formation of the main structural components of the sonata's idea.

The first movement, which sounds courageous, alternately reproduces the thematic work's graphic curve, laconically outlining the central part's undulating and improvisational development. All technical means are aimed at creating a tense, dramatic image. Hence, the rhythm is changeable and subordinate to melodic intonation. The performers realize the author's idea of an innovative interpretation of the ensemble's instruments, re-emphasizing their functions. In their interpretation, the piano part has a significant background. Here, several layers of symphonic musical development are formed, interdeveloped, and contrasted. Starting from the late romantic piano school of the twentieth century, the pianist creates her background sound of the instrument, aimed at a deep reading of the composer's chamber music style, large-scale in its embodiment, and emotionally dramatic in its symbolic and semantic saturation.

In the interpretation of Armen Marjanian and Iya Tsarevych, rhythm has an active internal potency. From the opening bars, there is a strong and salient impulse towards active dramatic development (the violin part and syncopated shifts in the piano part). The performers focus on the energy-intensive structure of a gradual rhythmic variation of thematic formations — thickening the texture, revealing and showing heterogeneous main intonation structures. Interpreters use the intonations of the central theme, which appear from time to time in the overall dramatic development of the work, to weave the musical canvas closely. These intonational thematic formations are interpreted throughout the work with considerable similarity in the choice of performance means — the constancy and immutability of the stroke scale, touches, a similar manner of intonation, and the power of sound. Thanks to this, in their interpretation, the work sounds like a single structure, reinforcing the author's idea of the one-part and cross-cutting development of the concept.

The side part sounds quite concentrated and complete. The performers start from the author's idea of the wave-like development of the musical fabric. The dynamic scale of this development is built in the performance: *pp-mp-p-pp*. In this interpretation, the development, which begins with the prominent core of the central theme in the piano part, acquires dramatic and exalted features. Armen Marjanian and Iya Tsarevych's interpretation of the sonata is a symphonized development, where the violin and piano carry the load of several symphonic layers. The performers emphasize the author's general pauses, fragmenting the formative structures. Further rhythmic fragmentation of thematic nodes using sequential development leads to a change of tempo (*Poco meno mosso*) and at the level of the performer's intention — to the expansion of

the boundaries of sound, revealing the episode's tragic features. The canon (*Piu mosso. Smanioso*) is interpreted in a compressed and poignant way.

The idea of timbre phonism as sound symbolization becomes the dramatic core of the sonata and an essential component of the performers' artistic method. For the musicians, it is a basic principle of dramatic performance of which they are well aware and which allows them to unfold a variety of differentiated moods in their opposition and interpenetration in the musical form's development through time.

The performers endow the central theme of the development with dramatic character. The intonational core is developed: the violinist actively engages with the theme, while the piano part focuses on the chordal syncopated thickening, accentuated by pauses. The side part is interpreted as a pre-culminating digression: the pianist's coloristic saturation of the musical fabric (we observe a new presentation of the theme: the graphic lines are constant, but a new figurative color is achieved).

There is one more crucial regularity of the author's intention, which is vividly embodied in the proposed performance of the sonata. In the score of the sonata, the dynamics is built up through harmonic means; the climax is interrupted by unexpected dynamic contrasts; in the performance by Armen Marjanian and Iya Tsarevych, the structural patterns are shaded by harmonic shifts with a constant dynamic unfolding of the texture, which leads to the interruption of the climax. There is "stage exaggeration": on the one hand, the author's idea of a large-scale interpretation of the work is reproduced; on the other, the traditions of the late romantic piano school, where all elements of the texture must be expressed and intoned, play a meaningful role.

In the performance of the second movement, special attention is granted to ostinato patterns. This phenomenon is interpreted in terms of complex polyphonic layering. The violin's ostinato as an intonational and graphic model (a manifestation of the idea of timbre phonism) is also found in other works by Borys Liatoshynsky. This is the embodiment of the image of death (Mavra's cry from *The Golden Crown* opera, the chorus to Taras Shevchenko's poetry "The Sun Rises from Behind the Mountain," the theme from the second part of the *Ukrainian Quintet*). The main symbolic characteristic of the performance of the second part is contemplation and detachment. Listening, one gets the impression of improvisation: the piano and the violin seem immersed in a timbre game, alternately playing the central theme with overall tranquility.

The cross-cutting development of the exposition of the finale (the author's sign of symphonization of the chamber genre) is vividly reproduced by the performers with the help of the sharpening of the syncopated rhythm, intonation compression, and the interpretation of the performance in large thematic formations. The interpreters' dynamic approach to the musical fabric, emphasizing its elaboration, leads to the climax. This is achieved by rhythmic thickening, texture compaction in the piano performance, and the violin's provocative sound. The finale in Armen Marjanian and Iya Tsarevych's interpretation embodies "romantic sublimity and even a certain patheticism characteristic of the music of the main part" (Tsarevych, 1972, p. 116). Integrally reproducing the author's idea of uniting the parts into a single synthetic form, the performers inject a dramatic resolution into the coda, built on a monothematic core, thus attempting to create a dramatic and thematic arc of the entire sonata.

Conclusions. It should be noted that in the *Sonata for Violin and Piano*, Borys Liatoshynsky managed to create a full-fledged, dramatically rich canvas with the help of various orchestral means. The composer expanded the timbre possibilities of both the violin and the piano as solo instruments of the chamber ensemble. Several features determine the nature of the performance drama in this work. Among them, the most crucial role is played by the principles of symphonization, hence the interpretation of the violin and piano parts as original orchestral groups with their timbre and dramatic lines of development, rhythmically complementary layers in the joint image. In the context of the generalized programmatic approach and the specific one-part structure of the sonata, considering these dramatic components is essential, as they largely ensure the perception of the music and its compositional logic.

References

1. Homon, T. (2017). *Rannii period tvorchosti Borysa Liatoshynskoho: naukova rekonstruktsiia za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh rokiv* [The Early Period of Borys Liatoshynsky's Creative Work: A Scholarly Reconstruction Made Using Unknown and Little Known Sources of the 1910s]. Doctoral Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
2. Homon, T. & Savchuk, I. (2013). Vykonavsko-pedahohichna tvorchist I. S. Tsarevych u konteksti stanovlennia ukrainskoho kamerno-instrumentalnoho vykonavstva druhoi polovyny XX stolittia [Performing and Educational Work of I. Tsarevych in the Context of the Formation of Ukrainian Chamber Music Performance in the Second Half of the Twentieth Century]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 9, 159–174 [in Ukrainian].
3. Hrysenko, L. (1963). Rol orhannoho punktu i ostynato u tvorchosti B. M. Liatoshynskoho [The Role of the Pedal Point and Ostinato in the Work of B. M. Liatoshynsky]. In *Naukovo-metodychni zapysky* (pp. 24–39). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Kopytsia, M. (2002). *Dramaturhichni kolizii symfonii Borysa Liatoshynskoho* [Dramatic Collisions of Symphonies by Borys Liatoshynsky]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: Vyd-vo NTSh [in Ukrainian].
6. Samokhvalov, V. (1970). *Cherty muzykalnoho myshleniya B. Liatoshynskoho* [The Features of Borys Liatoshynsky's Musical Thought]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
7. Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynsky i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti* [Borys Liatoshynsky and Polish Culture. Communicative Fields of Creativity]. Doctoral Dissertation. Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. Retrieved from http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf [in Ukrainian].
8. Savchuk, I. & Homon, T. (2019). Rannia tvorchist Borysa Liatoshynskoho: semantychnyi aspekt [The Early Work of Borys Liatoshynsky: Semantic Aspects]. *Art Research of Ukraine*, 19, 162–182. DOI: 10.31500/2309-8155.19.2019.185990 [in Ukrainian].
9. Tsarevych, I. (1987). Strunnyi kvartet re minor soch. 1 B. N. Liatoshynskoho (materialy k tvorcheskoi biografii kompozytora) [String Quartet d-moll Op. 1 by Borys Liatoshynsky (Materials for the Composer's Biography)]. In Kopytsia, M. (Ed.). *Borys Mykolaiovych Liatoshynsky* (pp. 126–130). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
10. Tsarevych, I. (1972). Kamerno-instrumentalni ansambli B. Liatoshynskoho, stvoreni u 20-kh rokakh [Borys Liatoshynsky's Work for Chamber Ensembles, Created in the 1920s]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 7, 103–118 [in Ukrainian].

Література

1. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 арк.
2. Гомон Т. В., Савчук І. Б. Виконавсько-педагогічна творчість І. С. Царевич у контексті становлення українського камерно-інструментального виконавства другої половини ХХ століття // Художня культура. Актуальні проблеми. 2013. Вип. 9. С. 159–174.
3. Грисенко Л. М. Роль органного пункту і остинато у творчості Б. М. Лятошинського // Науково-методичні записки: зб. ст. Київ: Мистецтво, 1963. С. 24–39.
4. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид-во НТШ, 2000. 285 с.

5. Копиця М. Д. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: навчально-метод. посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 162 с.
6. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. ... д. мистецтвознавства: 26.00.01 (мистецтвознавство); Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2021. 447 арк. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf (дата звернення: 15.09.2023).
7. Савчук І. Б., Гомон Т. В. Рання творчість Бориса Лятошинського: семантичний аспект // Мистецтвознавство України. 2019. Вип. 19. С. 162–182. DOI: 10.31500/2309-8155.19.2019.185990
8. Самохвалов В. Я. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1970. 280 с.
9. Царевич И. С. Струнный квартет ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского (материалы к творческой биографии композитора) // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987. С. 126–130.
10. Царевич И. С. Камерно-инструментальные ансамбли Б. Лятошинского, створені у 20-х роках // Українське музикознавство: зб. ст. Київ: Музична Україна, 1972. № 7. С. 103–118.

ХАНЬ Ч.

ВИКОНАВСЬКО-СЕМАНТИЧНИЙ ПРОСТІР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 1920-Х (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО (1926))

Анотація. У статті розглянуто виконавсько-семантичні особливості камерно-інструментальної стилістики Бориса Лятошинського на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано (1926), знакового твору модерного періоду творчості композитора. Активно насажена новими виражальними компонентами, суголосними з тогочасними пошуками європейських митців, камерна творчість стає полем становлення стильового дискурсу Лятошинського, спрямованого на симфонічність вислову, апробацію у сфері камерно-інструментальних здобутків тих виразових засобів та формотворчих пошуків, що згодом апробуються у написанні симфонічних полотен. Принцип симфонічності формує відповідний виконавсько-семантичний простір інструментальної виражальності. У камерному полі Сонати для скрипки та фортепіано композитору вдалося розширити темброві можливості скрипки і фортепіано як союючих інструментів камерного ансамблю. Специфіка виконавської драматургії у цьому творі визначається низкою особливостей. Серед них найважливішу роль відіграють принципи симфонізації, а відтак трактування партій скрипки та фортепіано як своєрідних оркестрових груп з їх тембродраматургічними лініями розвитку, ритмічно комплементарних пластів у спільному образотворенні. В умовах узагальнено трактованої програмності та специфічної одночастинної структури Сонати врахування цих драматургічних компонентів є важливим, оскільки вони багато в чому забезпечують сприйняття музичного змісту та його композиційної логіки.

Ключові слова: творчість Бориса Лятошинського, симфонізм, темброфонізм, соната для скрипки і фортепіано, інтерпретація.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2023

ПАВЛО БАРАБАЩУК

FEATURES OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE
OF THE CONCERTO FOR SAXOPHONE *SHAMS* BY JEAN-DENIS MICHAT:
THE CASE OF THOMAS KURTZ'S PERFORMANCE
WITH AN ORCHESTRA OF SAXOPHONES

АНСАМБЛЕВА СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ
КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА «SHAMS» ЖАНА-ДЕНІ МІША
(НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТОМАСА КУРЦА
З ОРКЕСТРОМ САКСОФОНІВ)

УДК 780.8:[780.616.432:78.082.4]

DOI 10.31500/2309-8155.23.2023.299281

Pavlo Barabashchuk

Ph.D. Student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music
e-mail: pavel sax2795@gmail.com

Павло Барабашчук

Аспірант, Національна музична академія
України імені П. І. Чайковського
orcid.org/0009-0007-8872-0051

Abstract. The article examines the characteristic features of the ensemble performance of Jean-Denis Michat's Saxophone Concerto *Shams* by the American saxophonist Thomas Kurtz with an orchestra of saxophones. The article emphasizes the interpretative features of the performance and indicates that the special nature of the ensemble interpretation lies in the composition of the orchestra: 11 saxophones (from bass saxophone to soprano) instead of 11 string and wind instruments, which leads to a special artistic reading and performance of the work. The article argues that combining a solo saxophone part with the accompaniment of an ensemble of saxophones is carried out due to the related timbral sound and specific saxophone touches, which creates a new sound of the Concerto and emphasizes its unique flavor.

The search and reproduction of modern means of musical expressiveness and imitation of the manner of virtuoso playing characterizes the modern stage performance practice of a saxophonist. From the perspective of forming a modern instrumental performance style, this concert significantly contributes to enriching and embodying instrumental music's artistic and symbolic world, strengthening its dramatic nature and enhancing the thematic content. The features of the style of ensemble concert performance of the 21st century are exciting reading for a modern saxophonist. These are, first of all, technical complexity, emotional expressiveness, and concert brightness.

Keywords: saxophone, concerto, ensemble saxophone performance, interpretation, instrumental performance style.

Introduction. The concerto *Shams* was written by the French composer Jean-Denis Michat in 2010 and premiered by the composer himself in 2012. During the period 2010–2022, this work became a must-see in the programs of many prestigious competitions and festivals, including the final round of the International Adolphe Sax Competition (Belgium 2014), the CNSMDP Master's Program (Paris 2015), the final round of the Andorra Saxfest International Competition (Andorra 2016), the final round of the International Classic Winds Competition (Germany 2018), the final round of the Saxgo International Saxophone Congress (Slovenia 2018), and the opening concert of

the Asia Pacific Academy (Thailand 2019). This list indicates that professional musicians highly appreciate this work and believe that it can reveal the performer's creative and technical potential.

There are two versions of the concerto: the first is a performance of the concerto by the composer himself with the original orchestra; the second version is a performance of the concerto by the American saxophonist Thomas Kurtz with an orchestra of saxophones (transcription by Jean-Denis Michat). This interpretation's peculiarity lies in the orchestra's composition — 11 saxophones (from bass saxophone to soprano) instead of 11 string and wind instruments, and in the saxophonist's performance and artistic vision. Combining a solo part with orchestral accompaniment due to the timbre of the sound and specific saxophone touches creates a unique flavor and a new sound.

Thus, addressing the problem of performing an interpretation of Jean-Denis Michat's concerto *Shams* (ensemble version) is motivated by the interest in reproducing the artistic style of French composer's thought in the musical culture of the XXI century, full of remarkable contrasts and bright artistic means of expression. The originality of the composer's creative thinking and his use of many modern performance techniques for the saxophone in writing the concerto resulted in the appearance of a virtuoso work for saxophone, which exquisitely combines the modern French school of composition with oriental flavor, felt starting from the first notes of the work.

Literature Review. The French school of composing, the figure of Jean-Denis Michat, and the *Shams* Concerto have been studied by Eric Wallrup (2018) and Tom Smialek (2013). The American school of saxophone is analyzed in the works of Jacob Adam Kappey (2003) and Joseph M. Murphy (1996). The problem of developing a national brass school is highlighted in the works of Volodymyr Apatskyi and Roman Vovk (2014). The problem of ensemble instrumentalism is presented in the study by Liudmyla Povzun (2013). The problem of interpretation is highlighted in the work of Viktor Moskalenko (2002).

The aim of the paper is to explore the special features of the ensemble version of Jean-Denis Michat's Concerto *Shams* performed by the American saxophonist Thomas Kurtz and a saxophone orchestra.

Results and Discussion. Jean-Denis Michat (1971) is a saxophonist, composer, and professor at the Lyon Conservatory, one of the best contemporary representatives of the French saxophone school, who actively develops the saxophone as an *instrument of classical culture*. He studied at the National Conservatory of Higher Music in Paris in specialized classes of saxophone, analysis, music history, composition, and new technologies. Jean-Denis Michat's professional saxophone class at the Lyon Conservatory attracts students worldwide today. Jean-Denis Michat has written several compositions and transcriptions for saxophone; in particular, his latest solo album, *Dark Side*, is dedicated to his music, where improvisation and traditions of French and world music are mixed (Jean-Denis Michat, n.d.).

The three-movement concerto *Shams* for saxophone and 11 instruments was composed by Jean-Denis Michat in 2010. Translated from Arabic, *Shams* means "sun," and this title is a fundamental component of the musical idea of the work. Thus, in the first part, the music is more mobile and dynamic, with constant development, reminiscent of bright sunshine; in the second part of the concerto, the development of the solo saxophone part and the orchestral accompaniment resembles the sunrise, the music seems to be filled with light and power, this effect is created by the conducting of one theme from *p* for the soloist and *pizzicato* accompaniment in the orchestra to *fff* and *tutti* of the entire orchestra; in the third part, the music is more calm and meaningful, reminiscent of the evening before sunset. As a result, thanks to the versatility of the soloist and orchestra's palette, the magic of sunlight is felt throughout the day, from sunrise to sunset. Given the oriental flavor and melody of this concerto, the image of the "sun" in this work is generalized and syncretic.

The first page of the score and the keyboard of the concerto contains author's note with a dedication to the famous French composer of the twentieth century, Jacques Ibert (1890–1962), and philosophical reflections by Jean-Denis Michat: "His music brilliantly illustrates the qualities of French music, namely clarity, and elegance... Delving into Jacques Ibert's story means learning how he was suspended from his duties by the Vichy government and remembering the fate of French composers during the occupation. We artists are very aware of this common breath that we call heritage. We also know that this heritage is changing and growing richer every day and in the hearts of those who have undertaken to 'build' it. More than anyone else, we measure the complexity of this important existential quest; we also know intimately how much integration, discovery, assimilation, and love of foreign cultures have and have already magnified this heritage" (Smialek, 2013, p. 213). In this author's note, one can feel the artist's affiliation with the French school of composition, his role and contribution, and the importance of its development. Disclosing the concert's content and performing professionally also require deep creative reflection.

Having studied the works of Jacques Ibert, one of his most famous works is the chamber concerto for saxophone and 11 instruments (1935). Comparing these two works, we can see a lot of similarities between them, from the orchestra's composition to the musical drama. In both works, the composers used 11 instruments in the orchestra parts: first and second violins, viola, cello, double bass, flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn, and trumpet; both concertos are three-movement pieces with similar dynamics (fast first and third movements, slow second).

The reference to Jacques Ibert in the author's note, we can conclude that the appeal to this genre and concept is not an accident but, to some extent, a revival of the genre of the three-movement concerto in a modern way and is a manifestation of respect for the cultural heritage of France.

The concerto's first movement is written in sonata form with some exceptions, which is a modern vision of the form of a classical concerto. There is the first subject group (in the reprise in the dominant key), transition before the second subject group, which differs in the exposition and reprise. The second subject group and the closing zone are almost identical, with a small development.

At the beginning of the first movement, the composer indicated the tempo (quarter note 108) and the character — Mordant. This term accurately and precisely interprets the idea and concept of the first movement because the composer emphasizes the importance of clear articulation and rhythm in this part.

The central theme contains a very energetic and clear rhythmic pattern, using various types of articulations and accents, many quarter tones, alternative fingering (+ sign), and a special saxophone touch called slap tone (imitation of a click with pitch preservation). This stroke is found quite often in all three parts of the concert; except for this variety, you will find a slap tone without preserving pitch, which sounds like a drumbeat. These specific saxophone techniques will be present throughout the work but vary depending on the nature of the second and third movements.

The composer skillfully develops the first subject group around the notes E, F, and sometimes G# (G, Ab, and H); the part is written in the mode of Eb. The melody develops on the notes of the harmonic a-moll; almost the entire theme is based on the dominant and sometimes subdominant harmony, which creates a certain tension, and the interval of the extended second F-G# creates an oriental flavor. It is this second movement that will be used throughout the work. The orchestra part supports the central part with accented chords. The main idea of the work, and especially of this movement, is constant movement, creating a sense of harmonic and rhythmic tension. The composer masterfully manages the texture, filling or weakening it when necessary. During the first movement, the composer skillfully modifies the rhythmic component, complicating it

with many polyrhythms in the accompaniment part, which, when superimposed on the solo part, create precisely the effect that can be compared to swing or percussion.

The second movement is written in a simple three-part form, where we can conditionally distinguish three runs of the theme A, A1, A2, and the soloist's cadenza. Theme A is a 36-bar theme that grows in dynamics and texture with each passage. It begins in the first bar in the small and first octave, with the soloist playing pianissimo and the orchestra's string group playing pizzicato. It ends in the third bar on *fff* in the third and fourth octaves with the solo saxophone and the orchestra's tutti. The central theme hardly transforms, only growing in tessitura and dynamics. At the same time, all the characteristic touches and intonations of the soloist from the first movement remain in this part. This part dynamically resembles a sunrise or can be compared to a caravan marching through the desert.

The third movement is atypical for a classical three-movement concerto, where the last final movement is usually lively and active. The composer chose the idea of a moderate finale (the quarter note is 60). Still, due to the acceleration at the end of the movement and the soloist's very energetic recitative, one can feel the grandeur and enchantment of the finale. Composed in a relatively free form, it resembles a fantasy using the melody and rhythm of the first and second movements. There are recitatives in this movement, new themes often appear, and these particular dramatic elements emphasize the uniqueness and unusual nature of the finale of the three-movement concert cycle.

The compositional and dramaturgical idea of the concerto (Moskalenko, 2002, p. 10) is to embody the principle of thorough thematic development in the artist's modern vision of the form of a classical three-movement concerto, using modern compositional techniques and performance techniques, oriental melody and a virtuoso solo part to achieve a high semantic concentration of sound. The peculiarities of the *Shams* concerto style indicate that the composer strives for a cross-cutting development in each movement. Each movement is a special "event" within the entire cycle. At the same time, the composer uses the themes of the first movement, its intonations, and motifs throughout the concerto, changing mainly the tempo and dynamics.

The semantic idea of the work is represented by the virtuoso plasticity of the music, manifested in the development of musical thought in contrasting emotional and dramatic manifestations — constant movement and calm, enthusiasm, dance and stasis, etc.

In this concert, the performer has the opportunity for different interpretations. The main goal of the performer, regardless of the interpretation, is to preserve the work's semantic idea and maintain a constant precise rhythm, articulation, and sense of movement.

The author of this article had the unique opportunity to take a master class with Jean-Denis Michat in 2019, where the artistic and performance challenges of the *Shams* concerto were discussed. While working on the first movement, Jean-Denis Michat emphasized the importance of maintaining a precise rhythm and articulation at the beginning of the first movement and the entire concert. Due to its complex rhythmic pattern and diverse and specific strokes, Jean-Denis Michat emphasized that the saxophone part is a particular state that can be compared to jazz swing or percussion. The immersion in this state throughout all three movements creates a specific concert mood and is the composer's intention.

In this article, to highlight the specific features of the ensemble interpretation of the concerto, we will turn to its performance (*Shams Concerto*, 2020) by the American saxophonist Thomas Kurtz with the Texas Saxophone Orchestra (transcription by Jean-Denis Michat).

Thomas Kurtz is a renowned American saxophonist, educator, and researcher. As a performing artist, Thomas Kurtz has won awards at various competitions, including the Delta Symphony Orchestra Concerto Competition, *Golden Classical Music* International Competition and the MTNA Young Artist Competition. His teachers include Stephen Page, Geoffrey Deibel, Zachary

Shemon, and Stacy Wilson. He is currently pursuing his DMA in Saxophone Performance at the University of Texas at Austin while also serving as Adjunct Saxophone Professor at The University of Mary Hardin-Baylor.

Describing the performance of the concerto *Shams* by Thomas Kurtz with the saxophone orchestra, it is necessary to explore the special features of the ensemble performance as such.

Chamber and ensemble music, which was developed before the Baroque period, was influenced by the ideas of the era: “geringe Invention” (“modest capacity for invention”), which has an etymological synonym for “play.” The word “game” is multifaceted and etymologically related to music (Povzun, 2013, p. 56). Then the concept went far beyond the narrow semantics and absorbed a plurality of meanings (a rich spectrum of which covers a variety of areas of life), but the musical basis of the concept has not disappeared: “play” is the action of a musician.

An ensemble is a creative interaction of performers in quantitatively and timbre conditionally limited instrumental compositions, taking into account many performance components (technological, psychological, artistic, and interpretive) in a coordinated joint sounding in the unity and inseparability of the means of creative and figurative expression, which forms a “performance continuum common to all members of the ensemble” (Povzun, 2013, p. 55), formed by the identity of awareness of the semantic and stylistic tasks of the work.

Ensemble performance is a correlation between the processes of free playing, stage performance as professional playing, and performance as the highest form of mastery in playing, which, from the standpoint of the historical development of musical art in general and chamber ensemble performance in particular, is defined by numerous artistic, aesthetic and cultural factors. Performance as a professional ensemble skill goes beyond the narrow framework of playing music, making it possible to embody the spirit of ensemble harmony (artistic and dynamic, tempo and rhythmic, timbre and articulation) among the participants of a musical gathering based on collectively agreed artistic, aesthetic and semantic parameters. The criterion for the degree of ensemble coherence is a meaningful understanding of the role of each musician at each specific moment of joint music-making.

Playing in an ensemble is a significant problem for a saxophonist’s performance skills. In an ensemble, as in a creative team similar to a mini-orchestra, the instruments are vividly combined, each of which is a self-sufficient artistic unit. At the same time, there are characteristic differences between the instruments in dynamics, attack, articulation, timbre, register capabilities, etc. Ensemble musical integrity is achieved by high-quality sound content of the artistic and musical image when each ensemble member is a full-fledged actor.

In contemporary music, chamber music is an instrumental theater of personalized instrumental voices. Each instrument in the ensemble is a carrier of a certain image-role, the artistic properties of which are manifested through timbre (Apatskyi & Vovk, 2014, p. 225).

The synthesis of understanding the ensemble function of the saxophone and the new possibilities provided by its timbre and intonation in the ensemble have become a wide field for compositional discoveries in ensemble performance. Thus, the aesthetics of the ensemble performance of Jean-Denis Michat’s *Shams* concerto involves an emotional reproduction of the artistic image of the work based on the developed creative imagination of the participants of the ensemble game, their analytical and logical thinking and technical mobility of the playing apparatus.

Each of the saxophone orchestra instruments of the *Shams* Concerto reproduces its sound properties in relief. The richness of the voices reproduces a unique ensemble flavor of the concert. The saxophone ensemble has a so-called “area of expressive playing” where the instrument performs gradual and sudden nuanced shades (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, etc.) most accurately and best. This allows the saxophonist to play the material most accurately and ex-

pressively. The merging and “playful” combination of the timbres-characters of the saxophone ensemble in the concert *Shams* organically reproduces the composer’s intention.

In Thomas Kurtz’s interpretation, it is noticeable that the performer has chosen a slightly faster tempo, but this is justified because the concert’s music allows for such changes. This creates even more tension because, at this tempo, the already complex rhythmic structure becomes even more expressive. The accompaniment of the saxophone orchestra sounds brighter in timbre than the original composition, and the slapton stroke on the saxophone conveys some string touches that the soloist has. Using this stroke in the accompaniment creates a special effect from the first notes because it resembles percussion, which is not in the original chamber music. The original version with the chamber orchestra is calmer in tone and character, with the strings smoothing out accents and dissonances, creating a softer sound cushion for the soloist. Instead, the version with the saxophone orchestra is more expressive regarding sound presentation and sound. All the accents and dissonances sound louder and more expressive due to the instruments’ peculiarities and merge more with the soloist, creating one big sound wave. This is especially noticeable in the concerto’s second movement, where in the original version, the strings play with a pizzicato stroke and strike the body of the stringed instruments. In the version with the saxophone orchestra, this stroke is replaced by a slapton: closed (with pitch preservation) and open (a bright click without pitch preservation). With these effects, the second movement of the concerto in the version with the saxophone orchestra acquires new colors with the solo saxophone part with oriental motifs, which is especially emphasized in the culmination of the movement, where the saxophone orchestra actively supports the soloist in the high altissimo register.

Thomas Kurtz achieves constant development and movement through dynamic and rhythmic shifts, which is extremely important in this concerto, emphasizing the climaxes and the emergence of new thematic leads. Thus, due to the stretto, the performer emphasizes the quarter-tone development in the connecting part of the first movement (bars 43–47, 58–63). The saxophonist consistently demonstrates clear articulation and filigree technique. The soloist’s cadenza in the second movement sounds accessible and thoughtful due to expressive articulation and phrasing. The third movement performed by Thomas Kurtz sounds in a declamatory key calmly, sensibly, and freely, which allows one to fully feel the texture of the musical fabric and its semantic shades.

The notion of *texture* implies a specific differentiation in explaining the playing dispositions of the ensemble players. This is manifested in the inter-instrumental dynamics of the saxophone parts (sound-dynamic balancing within the aesthetic limits of the theme-support, primary-secondary), in the correction of the dynamic sound by the acoustic-auditory conditions of performance. The artistic differentiation of the concert texture is because the musical fabric is a multi-coordinate structure of instrumental and textural combinations — an ensemble texture that can stratify and separate different textural layers (melody — background, thematic conceptions — thematic contrasts) and combine different tempo-rhythmic, timbre-register, dynamic, articulation and intonation components of ensemble expression (Povzun, 2013, p. 61).

Enriching the sound of the concerto’s texture, Thomas Kurtz performs the finale more calmly and freely than it sounds in the original version, making many slowdowns and pauses. Still, due to the loud dynamics (*fff*) and bright sound, timbre colors, the final part gets its own sound and semantic content. At this time, the orchestra sounds the ostinato note B, which grows in dynamics and is picked up by other orchestral groups. Given this, we can conclude that Thomas Kurtz eloquently interprets the finale as calm but large-scale in sound.

It is also necessary to emphasize such an essential characteristic of the performance of a concerto with a saxophone orchestra as *timbre*, which should be understood in the context of revealing the maximum instrumental capabilities of the saxophone: sound-expressive, interpretive, in the context of expanding the content of musical meanings and images of the concert. The per-

formance of Jean-Denis Michat's concerto *Shams* by saxophonist Thomas Kurtz with the saxophone orchestra can be characterized from the standpoint of the phenomenon of *timbral personification*, which is inherent in the ensemble specificity of the concert in the context of emphasizing the single-tone specificity of instrumental sound production, and if the main task of the ensemble is to "smooth out" the differences in sound, then, creating a polyplanar polyphonic ensemble texture of the interpretive version of the saxophone concerto, Thomas Kurtz achieves the desired ensemble effect by emphasizing the sound of the saxophone as the main active character of the musical action, the leading actor by presenting the personalized sound "close-up," contrastingly, emotionally, and primarily due to the articulation and timbre features of its performance sound presentation.

The combination of saxophones has a unique, colorful flavor in the ensemble texture of the concerto, which ceases to be a combination of horizontal (melodic) and vertical (harmonic) layers but is reproduced in sound and semantic combinations diagonally (in the interaction of vertical and horizontal components, dynamic instrumental upsurges arise at the intersection at all levels of instrumental-articulatory saxophone ensemble interaction). The timbral personification in the version of the concerto *Shams* with the saxophone orchestra consists of the quality of dynamic, articulatory, timbral, and acoustic indicators of musical sound, which made it possible to outline the artistic and expressive criteria of the ensemble performance of the concerto.

Conclusions. Jean-Denis Michat's *Shams* Concerto for saxophone and 11 instruments (2010) was written in the mature period of the contemporary French composer's life, and this virtuoso work has become a permanent feature at many competitions, exams, etc. The performance of this concerto can show the performer's level, technical arsenal, and artistic vision. The concerto is characterized by high technical requirements due to its complexity and by various strokes, articulation techniques, modern performance techniques, etc.

The interpretive version of Jean-Denis Michat's Concerto *Shams* by saxophonist Thomas Kurtz and a saxophone orchestra is interesting because it contains dynamic, rhythmic, textural, and timbre transformations of the original version of the concerto. From the point of view of the development of a modern instrumental performance style, this interpretive version of the concerto with a saxophone orchestra is a significant contribution to the enrichment and embodiment of the artistic and symbolic world of saxophone music, strengthening its dramatic beginning, enriching its thematic content.

References

1. Apatskyi, V. & Vovk, R. (2014). Dukhova shkola natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy [Brass School of the National Music Academy of Ukraine]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia: Zb. materialiv VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 212–234). Rivne: Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
2. Krupei, M. (2004). Osnovni teoretychno-tehnolohichni aspekty formuvannia vykonavskoi maïsternosti saksofonista [The Main Theoretical and Technological Aspects of the Development of the Saxophone Performance Skills]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 40(10), 36–47 [in Ukrainian].
3. Moskalenko, V. (2002). Pro zadum ta muzychnu ideiu tvorû [On the Conception and Musical Idea of the Work]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 21, 9–17 [in Ukrainian].
4. [Jean-Denis Michat: short bio]. (n.d.). *Jean-Denis Michat: official website*. Retrieved from <https://www.jdmichat.com/bio>

5. Povzun, L. (2013). *Ansamblevyyi instrumentalizm yak sukupna yakist khudozhnoho vyrazhennia* [Ensemble Instrumentalism as a Aggregate Quality of Artistic Expression]. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy Named After MV Lysenko*, 13, 54–63 [in Ukrainian].
6. Kappey, J. (2003). *Military Music: History of Wind-Instrumental Bands*. University Press of the Pacific.
7. Hemke, F. (1975). *The Early History of the Saxophone*. D.M.A.: Performance, University of Wisconsin.
8. Murphy, J. (1996). *Saxophone Instruction in American Music Schools before 1940: The Bulletin of Historical Research in Music Education*.
9. Wallrup, E. (2018). *Song as Event: on Intermediality and Auditory*. *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection* (pp. 90–112). Eds. S. Petersson, C. Johansson, M. Holger. Stockholm: Stockholm University Press.
10. Smialek, T. (2013). *The First Solo Saxophone Recording Reconsidered*. *The Saxophone Symposium*, 210–218.
11. *Shams Concerto for Alto Saxophone and Saxophone Ensemble by Jean-Denis Michat*. (2020, December 29). Soloist: Thomas Kurtz. Conductor: Dr. Jonathan Villela. *Thomas Kurtz Channel on YouTube*. Retrieved from <https://youtu.be/FMWKrMqJ8xA>

Література

1. Апатський В. М., Вовк Р. А. Духова школа Національної музичної академії України // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Зб. матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне: РДГУ, 2014. С. 212–234.
2. Крупей М. В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 36–47.
3. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2002. Вип. 21. С. 9–17.
4. [Jean-Denis Michat: short bio] // Jean-Denis Michat: official website. URL: <https://www.jd-michat.com/bio> (дата звернення: 20.07.2023).
5. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження // Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 31. С. 54–62.
6. Kappey J. A. *Military Music: History of Wind-Instrumental Bands*. University Press of the Pacific, 2003. 386 pp.
7. Hemke F. L. *The Early History of the Saxophone*. D.M.A.: Performance, University of Wisconsin, 1975. 466 pp.
8. Murphy J. M. *Saxophone Instruction in American Music Schools Before 1940: The Bulletin of Historical Research in Music Education*. 1996. 211 pp.
9. Wallrup E. *Song as Event: On Intermediality and Auditory* // *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection* / Eds. S. Petersson, C. Johansson, M. Holger. Stockholm: Stockholm University Press, 2018. P. 90–112.
10. Smialek T. *The First Solo Saxophone Recording Reconsidered* // *The Saxophone Symposium*. 2013. P. 210–218.
11. *Shams Concerto for Alto Saxophone and Saxophone Ensemble by Jean-Denis Michat*. Soloist: Thomas Kurtz. Conductor: Dr. Jonathan Villela. December 29, 2020. Thomas Kurtz Channel on YouTube. URL: <https://youtu.be/FMWKrMqJ8xA> (access date: 20.07.2023)

**АНСАМБЛЕВА СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ
КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА «SHAMS» ЖАНА-ДЕНІ МІША
(НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТОМАСА КУРЦА
З ОРКЕСТРОМ САКСОФОНІВ)**

Анотація. У статті розглянуто особливості інтерпретації Концерту для саксофона Жана-Дені Міша «Shams», яку здійснив американський саксофоніст Томас Курц у супроводі оркестру саксофонів. Вказано, що специфіка ансамблевої інтерпретації полягає в складі оркестру – 11 саксофонів, від бас-саксофону до сопрано, замість 11 струнних та духових інструментів. Це обумовлює своєрідне художньо-виконавське прочитання твору. У статті обстоюється думка, що поєднання сольної партії саксофона та ансамблю саксофонів здійснюється за рахунок спорідненого тембрального звучання та специфічних саксофонових штрихів, що створює нове звучання Концерту, підкреслює його особливий колорит.

Для сучасної сценічної виконавської практики саксофоніста характерним є пошук й відтворення відповідних сучасній добі засобів музичної виразності, наслідування манери віртуозної гри. З точки зору формування сучасного інструментального виконавського стилю, даний Концерт є значним внеском у збагачення і конкретизацію художньо-образного світу інструментальної музики, посилення її драматичного начала, збагачення тематичного наповнення. Стилїстика ансамблевого концертного виконавства ХХІ століття становить інтерес для сучасного саксофоніста-виконавця з точки зору, передусім, технічності, емоційної виразності, концертної яскравості.

Ключові слова: саксофон, концерт, ансамблеве саксофонове виконавство, інтерпретація, виконавський стиль.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2023

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКА РЕЦЕПЦІЯ ВІЙНИ	7
Марина Протас, Наталія Булавина, Ігор Ісиченко УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ВИЗВОЛЬНОЇ ВІЙНИ	9
Тетяна Чуйко ОБРАЗНА СИСТЕМА ТВОРІВ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: ПРОЄКТИ «НАЖИВО», «ПОНІВЕЧЕНЕ НЕБО»	33
Олена Ковальчук ПРАЗЬКА QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN AND SPACE 2023: АКТУАЛЬНІСТЬ ІДЕЙ, ЦІЛІ, ЗАВДАННЯ	43
Юлія Бентя, Павло Шопін УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО РОСІЙСЬКОГО ВТОРГНЕННЯ: НОВЕ ЗВУЧАННЯ ХРЕСТОМАТІЙНИХ ТЕКСТІВ	61
Рафал Бартос МОТИВ ВІЙНИ В НАСТІЛЬНИХ РОЛЬОВИХ ІГРАХ: ПОШУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ	75
СУСПІЛЬНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ	79
Руслана Безугла ВІЗУАЛЬНА ДЕМОНСТРАТИВНІСТЬ В КІНОМИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЗАРОДЖЕННЯ ГЛАМУРНОГО СТИЛЮ	81
Марина Протас «NUDE VITA» ПОСТКЛАСИЧНОЇ РЕГРЕСІЇ КУЛЬТУРИ ІНДУСТРІЇ ТА РЕТРОКАУЗАЛЬНА ЗВОРОТНІСТЬ	92
Ольга Петрова ЗАЧАРУВАННЯ ЙОГАНОМ ГЕОРГОМ ПІНЗЕЛЕМ	109
Олена Кашуба-Вольвач З ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА: НОТАТКИ ХУДОЖНИКА «ПРОБЛЕМА ПОРТРЕТА»	115
Ігор Шалінський, Андрій Забужко СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ТА ІНІЦІАТИВИ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ В КОНТЕКСТІ ЛОКАЛЬНИХ СУСПІЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ПЛАТФОРМИ «ТЕПЛЕ МІСТО»)	129

ТЕАТР І МУЗИКА: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК.....	137
Олександр Клековкін КУТЕЛЬЯНСТВО У ДИСКУРСІ ТЕАТРАЛЬНОГО СКАНДАЛУ (УКРАЇНА, ПЕРША ЧВЕРТЬ ХХ СТОЛІТТЯ)	139
Марина Черкашина-Губаренко АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ОПЕРОЗНАВСТВА: ПРИГОДИ ОПЕРНИХ СЮЖЕТІВ.....	150
Юрій Чекан ТЕАТР SAN CASSIANO В ІСТОРІЇ ОПЕРИ: ПОЧАТОК КРЕАТИВНОЇ ІНДУСТРІЇ	162
Олена Корчова УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ: ПЕРЕДУМОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ.....	170
Сюй Десінь РЕДАКТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ АРТУРА ШНАБЕЛЯ У ПУБЛІКАЦІЯХ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА	180
Олег Концевич ВИКОНАВСЬКИЙ ВИДИХ ТРУБАЧА ЯК ОДИН З ГОЛОВНИХ ФАКТОРІВ ВИКОНАВСЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ	189
Ван Дунчжі ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ	207
Ірина Ушаньова-Рудько СЕМАНТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МИРОСЛАВИ В ОПЕРІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО	217
Чжан Хань ВИКОНАВСЬКО-СЕМАНТИЧНИЙ ПРОСТІР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 1920-х (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО (1926)).....	231
Павло Барабашук АНСАМБЛЕВА СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА «SHAMS» ЖАНА-ДЕНІ МІША (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТОМАСА КУРЦА З ОРКЕСТРОМ САКСОФОНІВ).....	238

CONTENTS

ARTISTIC RECEPTION OF WAR	7
Maryna Protas, Nataliia Bulavina, Igor Isichenko	
UKRAINIAN ART IN THE CONTEXT OF THE LIBERATION WAR.....	9
Tetyana Chuyko	
THE FIGURATIVE SYSTEM IN THE WORKS DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR: <i>NAZHYVO</i> (LIVE) AND <i>MUTILATED SKY</i> PROJECTS	33
Olena Kovalchuk	
PRAGUE QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN AND SPACE 2023: THE RELEVANCE OF IDEAS, GOALS, AND OBJECTIVES.....	43
Iuliia Bentia, Pavlo Shopin	
UKRAINIAN THEATER AFTER THE FULL-SCALE RUSSIAN INVASION: A NEW READING OF CANONICAL PLAYS.....	61
Rafał Bartos	
THE MOTIF OF WAR IN TABLETOP ROLE-PLAYING GAMES: AN EXPLORATORY STUDY	75
THE SOCIAL DIMENSION OF CULTURE	79
Ruslana Bezuhla	
VISUAL CONSPICUOUSNESS IN THE CINEMA OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: THE EMERGENCE OF THE GLAMOUR STYLE	81
Maryna Protas	
“NUDE VITA” OF THE POST-CLASSICAL REGRESSION OF THE CULTURE INDUSTRY AND RETROCAUSAL REVERSIBILITY	92
Olga Petrova	
CHARMED BY JOHANN GEORG PINSEL.....	109
Olena Kashuba-Volvach	
THEORETICAL LEGACY OF OLEKSANDR BOHOMAZOV: THE ARTIST’S NOTES IN <i>THE PORTRAIT PROBLEM</i>	115
Ihor Shalinskyi, Andrii Zabuzhko	
CONTEMPORARY ART AND ART MANAGEMENT INITIATIVES IN THE CONTEXT OF LOCAL SOCIAL TRANSFORMATIONS IN UKRAINE: THE CASE OF <i>THE TEPLA MISTO</i> PLATFORM.....	129

THEATRE AND MUSIC: CONCEPTUALIZATION OF ARTISTIC PRACTICES	137
Olexander Klekovkin	
KUGELIANISM IN THE DISCOURSE OF THEATRE SCANDAL (UKRAINE, THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY).....	139
Maryna Cherkashina-Gubarenko	
ASPECTS OF CONTEMPORARY OPERA STUDIES: ADVENTURES OF OPERA STORIES.....	150
Yurii Chekan	
TEATRO SAN CASSIANO IN OPERA HISTORY: THE RISE OF CREATIVE INDUSTRY	162
Olena Korchova	
UKRAINIAN MUSICAL MODERNISM: PREREQUISITES FOR CONCEPTUALIZATION	170
Xu Dexin	
EDITORIAL STRATEGIES OF ARTUR SCHNABEL IN THE PUBLICATION OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S PIANO SONATAS	180
Oleg Kontsevych	
THE TRUMPETER'S PERFORMANCE EXHALATION AS ONE OF THE MAIN FACTORS IN PERFORMANCE UNIVERSALISM	189
Wang Dongzhi	
THE GENRE OF THE PIANO PRELUDE IN BORYS LIATOSHYNSKY'S CREATIVE SEARCH: PERFORMANCE FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE AUTHOR'S INTENTION.....	207
Iryna Ushanova-Rudko	
THE SEMANTIC INTERPRETATION OF THE FIGURE OF MYROSLAVA IN <i>THE GOLDEN CROWN</i> OPERA BY BORYS LIATOSHYNSKY	217
Zhang Han	
PERFORMATIVE AND SEMANTIC SPACE OF BORYS LIATOSHYNSKY'S INSTRUMENTAL EXPRESSIVENESS IN THE 1920s: <i>SONATA FOR VIOLIN AND PIANO</i> (1926)	231
Pavlo Barabashchuk	
FEATURES OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE OF THE CONCERTO FOR SAXOPHONE <i>SHAMS</i> BY JEAN-DENIS MICHAT: THE CASE OF THOMAS KURTZ'S PERFORMANCE WITH AN ORCHESTRA OF SAXOPHONES	238

Збірник наукових праць
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ

Щорічне наукове видання

Випуск двадцять третій

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 23498-13338Р від 13.07.2018

Українською та англійською мовами

Випусковий редактор — Павло Шопін
Редактор — Юлія Бентя
Дизайн, верстка — Ігор Савчук

Формат А4 (60 x 84 1/8). Ум. др. арк. 10,1.

Офіційний сайт видання
«Збірник наукових праць МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ»:
<http://mystukr.mari.kyiv.ua/>

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту:
www.mari.kyiv.ua
01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

На обкладинці використано такі світлини:

1. Борис Лятошинський. Фотопортрет. Кінець 1920-х.
Джерело: Меморіальний кабінет музей Бориса Лятошинського у Києві.
2. Сцена з вистави «Кассандра»
Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.
Світлина Валерії Ландар/ft.org.ua.
3. Ганна Цариковська. Comfort Zone. Папір, акварель. 2022.
Світлину надала авторка твору.
4. Олександр Богомазов. Кавказ. Герюси. Портрет В. Б. 1916. Папір, олівець Negro.
Джерело: Національний художній музей України.