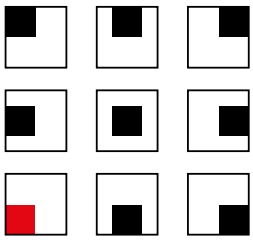


ІНСТИТУТ

ПРОБЛЕМ

СУЧАСНОГО

МИСТЕЦТВА

УДК 7.036(477)
М 65

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол № 10 від 26 листопада 2024 року)

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol No. 10 of November 26, 2024)

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, 2024. Вип. 24. 232 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, 2024. Vol. 24. 232 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 проблемам 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 researchers.

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

©Автори статей, 2024
©ІПСМ НАМ України, 2024

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 24
Volume 24

Київ - ІПСМ НАМ України — 2024
Kyiv — MARI NAAU — 2024

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)

Дарiуш КОСІНСЬКИЙ
доктор наук,професор, професор кафедри
перфоматики факультету польських студій,
Яґеллонський 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,
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 KOLOSNICHENKO
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)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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)

Боґдан 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 науковий співробітник, заступник директора з наукової роботи, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

EDITORIAL TEAM

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 SAPEŃKO
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)

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

Polina KHARCHENKO
Candidate in Pedagogy, Associate Professor, Academic Secretary in the Department of Theory and History of Art, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

РОЗДІЛ І. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, КРИТИКА

Марина Полякова _____ 13 _____ Maryna Poliakova

«Синій жовтень»:
творче об'єднання шістьох інтровертів

Blue October: A Creative Association
of Six Introverts

Оксана Ременяка _____ 27 _____ Oksana Remeniaka

Українські біженці 1941/2022:
рефлексії ментальних странствій
апокаліптичним світом

Ukrainian Refugees 1941/2022:
Reflections of Mental Wanderings
in an Apocalyptic World

Ольга Петрова _____ 39 _____ Olga Petrova

Злам парадигми в художньому мисленні українських митців в умовах війни

A Paradigm Break in the Artistic Thinking of Ukrainians During Wartime

Ігор Ісиченко, Марина Протас _____ 45 _____ Igor Isychenko, Maryna Protas

Сутнісні пріоритети становлення етноментальної ідентичності на засадах цілісної культурної пам'яті

The Essential Priorities of the Development of Ethnomental Identity
on the Basis of Integral Cultural Memory

ЗМІСТ

Анастасія Уразбаєва _____ 61 _____ Anastasiia Urazbaieva

Приватні художні школи Антона Ажбе та Шимона Голлоші
як альтернативні системи розвитку реалістичного живопису

Private Art Schools of Anton
Ažbe and Simon Hollósy
as Alternative Systems for the
Development of Realistic Painting

Олена Кашуба-Вольвач _____ 77 _____ Olena Kashuba-Volvach

«Українські 1920-ті: національне відродження чи трагедія?». Тези до дискусії
"The Ukrainian 1920s: National Revival or Tragedy?" Theses for the Discussion

Andriy Puchkov, Mykhailo Selivatchov _____ 81 _____ Андрій Пучков, Михайло Селівачов

Ornamental Compositions of Vasyl Krychevsky: Sources, Directions, Graphemes
Орнаментні композиції Василя Кричевського: джерела, напрями, графеми

Юлія Полтавська ____ 101 ____ Yuliia Poltavska
Трансформація української кераміки: від декоративного мистецтва до архітектурної композиції
Transformation of Ukrainian Ceramics: From Decorative Art to Architectural Composition

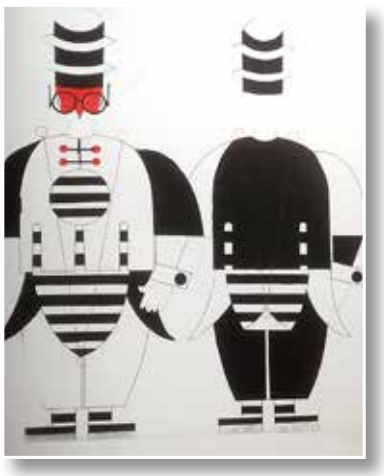
Ігор Шалінський ____ 109 ____ Ihor Shalinskyi
Популяризація українського наївного мистецтвазасобами мультимедійного дизайну
Popularization of Ukrainian Naive Art by Means of Multimedia Design

Андрій Забужко ____ 117 ____ Andrii Zabuzhko
Сучасні шляхи актуалізації українського іконопису: медійність та менеджмент
Modern Reinterpretations of Ukrainian Iconography: Mediality and Management

РОЗДІЛ ІІ. ДРАМАТИЧНІ ПЕРЕХРЕСТЯ МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ

Олександр Клековкін ____ 127 ____ Olexander Klekovkin
Шантрапа: влада образу
The Riff-Raff: The Power of the Image

Олена Ковальчук ____ 137 ____ Olena Kovalchuk
Український сценографічний модернізм першої третини XX століття: пошуки, експерименти
Ukrainian Scenographic Modernism in Early 20th Century: Explorations and Experiments



Тетяна Журавльова ____ 149 ____ Tetiana Zhuravliova
Чоловічі образи в українському кінематографі:
«слабкий батько» як соціокультурний конструкт екрану 1920–1930-х років
Male Images in Ukrainian Cinema: The "Weak Father" as a Sociocultural Screen Construct in the 1920s and 1930s

Michael D. Reisman ____ 159 __ Майкл Рейсмен

The Potential of Drama Therapy
in Ukraine During Wartime

Потенціал драматерапії
в Україні
під час війни

Bogdan Trocha, Katarzyna Olek _____ 169 _____ Богдан Троха, Катажина Олек

Wieloaspektowy opis wojny rosyjsko-ukraińskiej w mediach w kontekście percepcji czytelników zagranicznych

Multifaceted Descriptions of the Russo-Ukrainian War in the Media and the Specificity of Their Contexts in the Perspective of Foreign Readers

Роман Лаврентій, Юлія Бентя _____ 177 _____ Roman Lavrentii, Iuliia Bentia

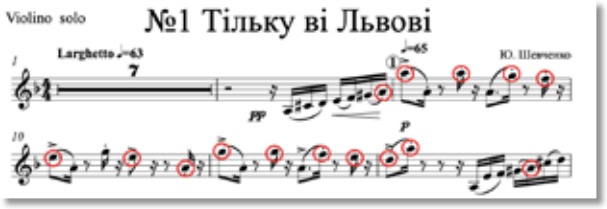
Трансформація триває, або з ким насправді веде розмову сучасний український театр у дитячих виставах?

The Transformation Goes On, or Who Is the Contemporary Ukrainian Theater Really Speaking to in Productions for Young Audiences?

РОЗДІЛ III. НОВІ ПАРАДИГМИ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Іванна Олійник _____ 189 _____ Ivanna Oliynyk

Батярські пісні
в творчості
Юрія Шевченка:
генеза, функції, відкриття



Batyar Songs in the
Creative Work of Yuriy
Shevchenko: Genesis,
Functions, Discoveries

Володимир Дорожинський _____ 205 _____ Volodymyr Dorozhynskyi

Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця (1968)

The Development of a Dramatic Element in Ivan Karabyts's Sonata for Cello and Piano No. 1 (1968)

Єлізавета Ареф'єва _____ 215 _____ Elizaveta Arefieva

Виконавська музична діяльність в контексті метаекологічної рефлексії

Performing Musical Activity in the Context of Metaecological Reflection

Оксана Сапіга _____ 221 _____ Oksana Sapiha

Фестивалі дитячої творчості в Україні як віддзеркалення некласичної парадигми культури дитинства

Children's Art Festivals in Ukraine as a Reflection of the Non-classical Paradigm of Childhood Culture

Розділ І

Українське мистецтво: теорія, історія, критика

Марина Полякова

«Синій жовтень»: творче об'єднання шістьох інтровертів

Blue October: A Creative Association of Six Introverts

УДК 7.071(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318902

Марина Полякова
Доктор філософії з культурології, молодший науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Maryna Poliakova
Ph.D. in Cultural Studies, Junior Research Fellow in the Department of Theory and History of Culture at the Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine
email: capibara73@gmail.com
orcid.org/0000-0003-3379-0347

Анотація. Розглянуто історію виникнення київського неформального творчого об'єднання «Синій жовтень» (2011) та етапи його інституалізації. Проаналізовано причини поєднання таких яскравих, окремішних творчих індивідуальностей, як Олена Придувалова, Олексій Аполлонов, Олексій Белюсенко, Матвій Вайсберг, Борис Фірцак і Ахра Аджинджал. З'ясовано характеристики цього угруповання, які роблять його неповторним у порівнянні з іншими, як-от відсутність художнього маніфесту, лідера або лідерів, єдиної стилістики у творах, а також необхідності об'єднати зусилля для пошуку майстерень. Виявлено засадничі фактори, що уможливили існування «Синього жовтня» протягом значного часового відтинку.

Ключові слова: «Синій жовтень», художня спільнота, Олексій Белюсенко, Матвій Вайсберг, Олена Придувалова, Олексій Аполлонов, Борис Фірцак, Ахра Аджинджал.

Постановка проблеми. Неформальне творче об'єднання «Синій жовтень» існує у Києві уже понад десять років. До нього входять шість провідних сучасних художників: Олена Придувалова, Олексій Аполлонов, Олексій Белюсенко, Матвій Вайсберг, Борис Фірцак і Ахра Аджинджал. Попри поважний вік об'єднання, гучність імен митців і наявність у них не одної спільної виставки, інформація про «Синій жовтень» обмежується прикро неповною статею у «Вікіпедії», анонсами мистецьких подій та репортажами з виставок, інтерв'ю з митцями, де вони маркують себе як членів цього угруповання. З боку дослідників сучасного українського мистецтва поки що не було спроб детально і комплексно оглянути феномен «Синього жовтня». Щодо наукового осмислення названих постатей, можемо згадати лише поодинокі статті (Б. Пінчевська, В. Карпов, І. Солярська-Комарчук, А. Блудов, О. Соловей, С. Чайковська, О. Балаба, В. Мазур), у цілому ж творчість цих яскравих митців європейського рівня залишається невисвітленою. Додамо до корпусу публікацій мистецький альбом Матвія Вайсберга зі вступним словом Інни Булкіної, що його видав «Дукат» 2019 року, де, на жаль, не розглядається участь художника у «Синьому жовтні».

Метою статті є дослідження історії виникнення київського неформального творчого об'єднання «Синій жовтень» та перших етапів його інституалізації; аналіз причин поєднання провідних сучасних українських художників; з'ясування характеристик цього угруповання, які роблять його неповторним у порівнянні з іншими.

Виклад основного матеріалу. До 1932 року в українському мистецькому просторі, як відомо, існувало чимало вільних об'єднань художників,

як-от: Товариство південноросійських художників і Товариство художників імені Киріака Костанді, АРМУ, АХЧУ, УМО, ОММУ, ОСМУ, «Жовтень», ВУАПМИТ (ВУАПХ) та інші. Тенденція до створення таких об'єднань в Україні корелювала з практиками західного модернізму, де на межі XIX і XX століть утворилися славнозвісні Société des Artistes Indépendants, «Nabis», «Neue Künstlervereinigung München», «Der Blaue Reiter» та інші об'єднання… На відміну від європейського культурного поля, яке розвивалося далі, українське було штучно обмежено 1932 року постановою Політбюро ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-мистецьких організацій»: впродовж короткого періоду всі незалежні організації ліквідували, натомість створили творчі спілки, підпорядковані державі. За радянських часів в УРСР, при монополії Спілки художників України, майже не існувало незалежних угруповань художників — як виключення можна згадати київську групу «New Bent» (засновану 1964-го), до якої входили Вудон Баклицький, Микола Трегуб і Володимир Борозинець, харківську групу фотографів «Час» (1971) або одеський АПТАРТ 1980-х років.

Розпад радянської держави та зміна культурної політики сприяли появі значної кількості альтернативних структур — незалежних об'єднань митців. На початку 1990-х в Україні виникли «Паризька комуна» (Київ), «Живописний заповідник» (Київ), «Братство Преподобного Аліпія» (Київ), «Хоругва» (Тернопіль), «Дзиґа» (Львів), «Човен» (Одеса), «Нове мистецтво» (Одеса) та інші об'єднання [5, с. 115–117]. На початку 2000-х сформувалася група художників «Р.Е.П.» у Києві, 2009-го — Союз вольних художників «Воля або смерть», 2011-го — мистецькі об'єднання «НУРТ» у Львові та «ЧервоneЧорне» у Каневі. Не претендуючи на всеохопність, цей перелік демонструє тенденцію — у незалежній Україні, як і в період модернізму/авангарду, митці почали утворювати об'єднання за різними тематичними, стилістичними, естетичними напрямами. Неформальне творче об'єднання «Синій жовтень» виникло 2011 року в Києві та об'єднало шістьох художників: Олену Придувалову, Олексія Аполлонова, Ахру Аджинджала, Матвія Вайсберга, Бориса Фірцака та Олексія Белюсенка, який з наступного року став куратором проєктів об'єднання.

Якщо аналізувати алгоритми створення вільних об'єднань художників, можна виокремити такі — не завжди обов'язкові, але здебільшого присутні — аспекти, як: згуртування навколо лідера/лідерів; локалізація на конкретній території; добровільність вступу та виходу; спільність поглядів на стилістику та інтенції мистецтва, часто бажання новаторства у мистецтві; окреслене коло завдань, що ставлять перед собою митці (до прикладу, оренда майстерень або заселення до сквоту, організація спільних виставок, просування певних наративів). На відміну від багатьох інших творчих угруповань, члени «Синього жовтня» не потребували акумуляції зусиль для оренди майстерень, адже уже обзавелися власними приміщеннями для роботи (майстерні Олексія Белюсенка, Бориса Фірцака і Матвія Вайсберга, до речі, чимало років сусідять у Спілці художників «БЖ-Арт» на Лук'янівці). Вони не мали єдиних стильових уподобань, не спиралися на якусь ідеологію, не виголошували маніфесту, — втім, мали загальні естетичні уявлення про те, яким має бути живопис, а також планували робити спільні виставкові проєкти. Важливо підкреслити, що у «Синього жовтня» не було і немає лідера, за яким би тягнулися художники «другого ешелону», — всі учасники однаково сильні професіонали, на момент створення групи вони мали оригінальні творчі обличчя, наближалися до п'ятдесяти років або уже вступили у шостий десяток. Відсутність ієрархії контрастує з офіційними об'єднаннями, як-от Спілка художників України, — до речі, Матвій Вайсберг у численних інтерв'ю наголошує, що ніколи не стане членом СХУ.

Основним фактором, що уможливив об'єднання шістьох інтровертів (за означенням Олексія Белюсенка), була давня, понад тридцять років, дружба [12]. Четверо художників — Матвій Вайсберг, Олена Придувалова, Олексій Аполлонов і Борис Фірцак — узагалі знали один одного з підліткового віку, оскільки в 1970-х роках училися в Республіканській художній середній школі імені Т. Г. Шевченка (сьогодні Київський державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка); шкільне знайомство Олени Придувалової та Олексія Аполлонова привело до шлюбу. Втім, художниця, погоджуючись, що всі «синьожовтенці» інтроверти, окремо ставить Матвія Вайсберга: «Він у якомусь розумінні відпрацьовує за нас усіх. Він любить людей. Його обожнюють люди. У нього завжди йде обмін якийсь шалений» [8].

Іл. 1. Борис Фірцак. Мис Хамелеон. Сутінки. 2009

У першій половині 1990-х Олена Придувалова, Олексій Аполлонов і Матвій Вайсберг (а також Ваган Ананян, Олександр Захаров та інші) входили до групи (або ж напряму) з іронічною назвою «Київський ар'єргард» і разом брали участь у виставках. Матвій Вайсберг, пояснюючи вибір назви, покликається на означення критика і видавця Андрія Мокроусова: «київський ар'єргард — це послідовно антропоцентристський, гуманістичний, фігуративний живопис. Тобто це певний набір принципів, з якими ми виступили як із реакціями на постмодерністські практики» [2], — а саме прагнули захистити живопис як вид мистецтва. «Я думаю, нас поєднувала любов до живопису як такого. Ми всі жили живописом та ми жили живописно!» — згадує Олена Придувалова [4]. В епоху тотальної іронії, коли мистецтво разом із соціумом прощалося з радянським минулим, а «пост-живопис» називав себе «авангардом» і дивився вперед, смисл «ар'єргарду» був у «поверненні традиційного "цехового" досвіду й традиційного живописного змісту», — зазначає Інна Булкіна [9, с. 14]. Врахування цих інтенцій є важливим і для розуміння природи «Синього жовтня», хоча фактор фігуративності тут не є основним, про що буде сказано далі.

За словами Олексія Белюсенка, ідея створити об'єднання виникла під час виставки робіт Бориса Фірцака у київській галереї «Триптих Арт»[1]. Тоді Олексій Белюсенко, Борис Фірцак (Іл. 1) і Ахра Аджинджал задумали провести виставку монохромних робіт, але «потім подумали, чому б усім нам, друзям <…>, не об'єднатися в групу? І зробити не одну монохромну колективну виставку, а багато різних. Обговорили. Усі — "за". Так, приблизно, все і сталося. <…> Малим складом, вчотирьох, ще без Ахри та Бориса з'їздили на пленер у Канів, це був початок нашої спільної діяльності» [12].

[1] У документальному фільмі «Борис Фірцак. Портретація» Олексій Белюсенко називає іншу київську галерею, «Дукат», та 2009 рік.

У дражливо-парадоксальній назві «Синій жовтень» є алюзії на об'єднання експресіоністів «Синій вершник» («Der Blaue Reiter»), про що говорить сам Олексій Белюсенко: «Довго жили без назви. <…> Після Майдану мені спала на думку ця ідея — "Синій жовтень", я озвучив її друзям, всі сказали "чому ні". Тут же ціла історія. Жовтень українською мовою етимологічно походить від слова "жовтий". Упродовж 70 років радянської влади він був "червоним"… У нас став синім. Мальовничий оксюморон… Шкода тільки, що іншими мовами не перекладається. А колір популярний у назвах художніх гуртів: "Der Blaue Reiter", "Blue Four", "Сині носи"» [12]. Присутнє у назві, звісно, і відсилання до жовто-блакитного національного прапора. Матвій Вайсберг зазначає, що революційні «майданні мотиви» та алюзії на прапор — «навіть цього вже досить» для вдалої назви [3]. «Майдан, осінь, жовтий жовтень, початок всього, точка відліку. Чому синій? Зрозуміло: бо жовто-блакитний прапор, — вторить Олена Придувалова. — І ще одне — поєднання кольорів. <…> У мене теж були сині періоди, сині натюрморти. Тобто синій один з найулюбленіших кольорів. Але назва не пов'язана з любов'ю до конкретного кольору. Ми ж усі, в якомусь сенсі, традиціоналісти. Це, скоріше, вплив того часу, чотирнадцятий рік, коли все зійшлося в одну точку» [8].

Перша спільна виставка «Синього жовтня» «Художник як модель» відбулася 2014 року в галереї «КалитаАртКлуб» (Київ) — митці представили портрети один одного та автопортрети, щоб заявити про себе як про групу. Вдалося створити ефектну, модерністську у найкращому розумінні експозицію, адже всі учасники демонструють індивідуальні підходи до портретного жанру, працюють вдумливо, сміливо (до саркастичності стосовно своєї зовнішності в автопортретах), занурюються у психологію, вдаються до візуальних експериментів на межі декоративізму, абстрактності (особливо Олексій Аполлонов та Ахра Аджинджал). Олена Придувалова (Іл. 2) та Олексій Белюсенко (Іл. 3) експресивні та безжальні до власного зовнішнього вигляду. Художниця називає своє обличчя так: «Об'єкт, з яким є можливість зробити все, що завгодно. Ніяких психологічних вивертів. Не переймаюся. Лише спілкуюся таким чином сама із собою» [8].

Іл. 2. Олена Придувалова. Автопортрет. 2020

Іл. 3. Олексій Белюсенко. Автопортрет з піною для гоління. 2024. *Фото автора*

Портрети роботи Матвія Вайсберга, який, до речі, в молоді роки заробляв малюванням портретів на вулицях, відрізняються філософічністю і тим, що можна назвати «позачасовість», його

Іл. 4. Матвій Вайсберг. Автопортрет у капелюху. 2015. *Фото автора*

моделі наче проступають, виростають зі прадавнього хаосу, сяють внутрішнім світлом.

Художник згадує, що в дитинстві любив книжку «Драматична медицина» про лікарські досліди на собі й додає: «Автопортрет — це такий самий дослід на собі. <…> Мої автопортрети (Іл. 4) є доволі жорсткими, як на мене. Тепер це радше спостереження за собою, за власними змінами у часі, не лише зовнішніми» [9, с. 254].

Необхідно відзначити внесок галеристки та культурної менеджерки Тетяни Калити до інституалізації «Синього жовтня». Того ж 2014 року члени об'єднання разом із художниками з Польщі та Литви взяли участь у двотижневому XXI Міжнародному пленері імені Антанаса Самуоліса «Tylos ekspresija» («Експресія тиші)» у монастирі Пажайслісі, Каунасі та Укмерге (Литва), який організовувала Тетяна Калита за сприяння Каунаського відділення Спілки художників Литви. У липні-серпні 2015-го за результатами пленеру було проведено велику колективну виставку «Експресія тиші» пам'яті Антанаса Самуоліса (Національний музей Тараса Шевченка, бул. Т. Шевченка, 12), де представили роботи всі члени «Синього жовтня».

Іл. 5. Борис Фірцак. Аксесуари (Після «Концерту» Гендрика Тербрюґена). 2013

Наприкінці 2014-го, коли об'єднання ще шукало виставкові формати, у галереї «КалитаАртКлуб» відбулася виставка натюрмортів «De Rerum Natura / Про природу речей», перша із циклу «6+», у якому до «синьожовтенців» доєднувався інший митець. Тоді до експозиції увійшли роботи грузинсько-українського митця Темо Свірелі, який пішов із життя за місяць до відкриття виставки [6]. Зазначимо, що особливою любов'ю до жанру натюрморту відрізняються Борис Фірцак (Іл. 5) та Ахра Аджинджал.

Ще одним проєктом під куруванням галереї «КалитаАртКлуб» і за підтримки польських офіційних інституцій була спільна виставка членів «Синього жовтня», Катерини Косьяненко та польського художника Альфонса Кулаковського у Національному музеї Тараса Шевченка, яку присвятили київській прем'єрі документальної стрічки «Брати» польського режисера Войцеха Стороня (26 квітня 2016 року). «Синьожовтенці» тоді представили експозицію еклектичну, не обмежену тематичними рамками — скажімо, «пташина» серія Матвія Вайсберга сусідила з київськими видами Олени Придувалової, пейзажами Олексія Белюсенка та Ахри Аджинджала, фігуративно-геометричними композиціями Олексія Аполлонова… [13].

Амбітним виставковим проєктом, який щорічно — кожного разу в іншому місті — представляв нові роботи учасників «Синього жовтня», був «Anno Domini». Художники демонстрували діахронічний зріз своєї творчості за рік, але не прагнули концептуалізувати експозицію,

Іл. 6. Ахра Аджинджал. Купальниці. 2011. *Фото автора*

обмеживши її якоюсь темою, і кожен митець сам вибирав, які роботи надати для виставки. Перша виставка проєкту відбулася 2014 року в Сумах. 2015 року у львівській галереї «Дзиґа» пройшла виставка «Anno Domini — 2015», стилістику якої Олексій Белюсенко напівжартома назвав «постабстрактний фігуратив», адже у членів «Синього жовтня», фігуративістів, був абстрактний бекграунд, а Ахра Аджинджал (Іл. 6) і на той час звертався до абстракції [1].

Впродовж наступних років принаймні двоє художників, Ахра Аджинджал і Олексій Аполлонов, продовжили випробувати можливості нефігуративу: перший створює камерні пейзажі, у яких символізм, абстрактність та фігуративність народжують тонкий симбіоз (Іл. 7), та абстрактні колажі, а другий працює з патернами, рапортами у символічно-орнаментальній манері [11] (Іл. 8, 9).

Практично до нефігуративу прийшла Олена Придувалова 2022 року в експресивному «воєнному» циклі «потвор», де вона намагалася висловити свої емоції від обстрілів Києва, від повітряних тривог [7], а особливо у великих композиціях, де втілилася «системність тривог і відчуттів» [15] (Іл. 10).

Таким чином, нефігуративність присутня в актуальній творчості кількох членів «Синього жовтня». Матвій Вайсберг говорить, що любить чисту абстракцію в інших художників, «самого ж цікавить грань між абстрактним і реальним, мені майже завжди необхідна реальна "провокація" — чи то вікно у майстерні, чи то морський або міський пейзаж» [9, с. 44].

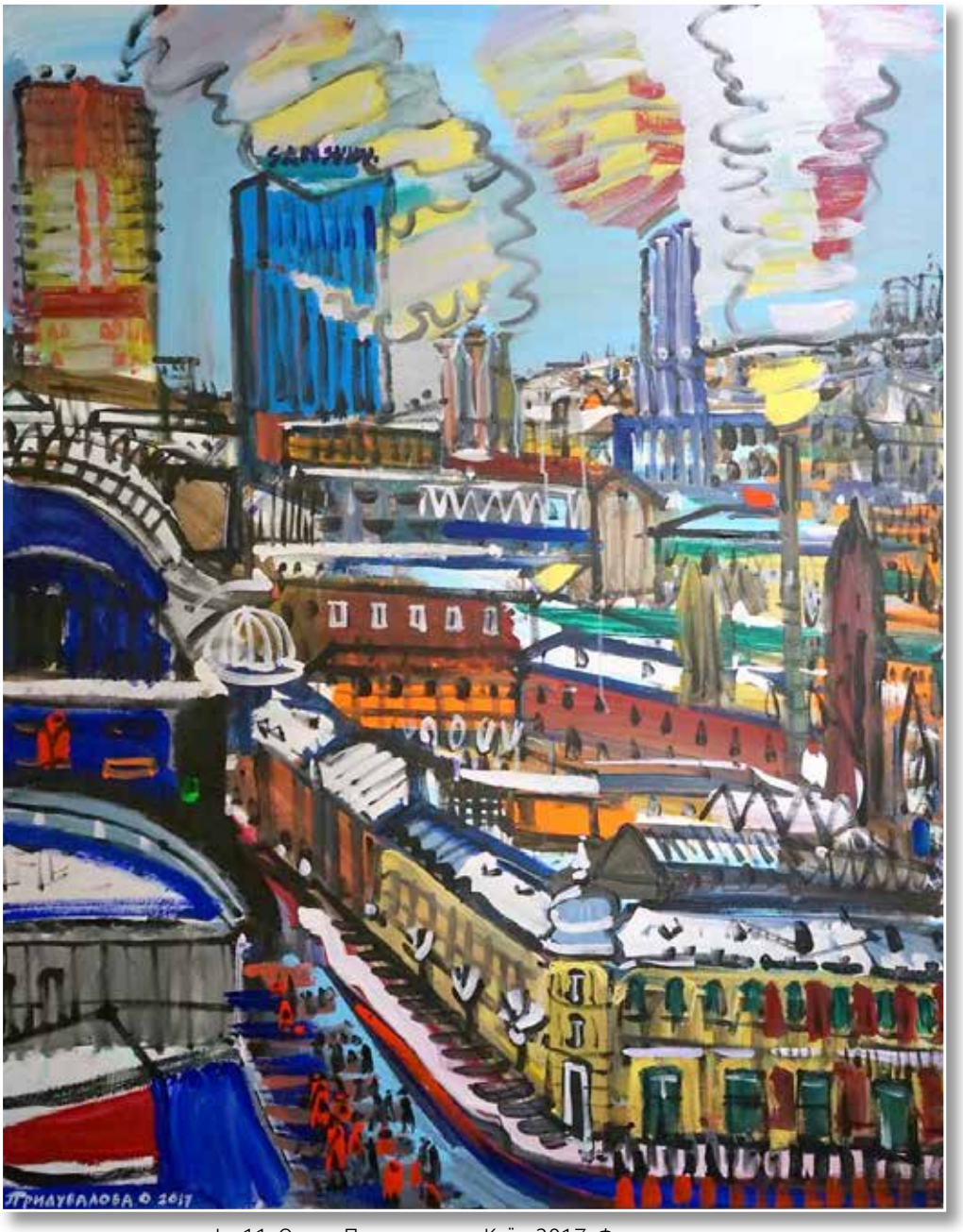
Київський культурний простір «Дом Майстер Клас» (засновники — Євгеній Уткін та Ірина Буданська) є ще однією інституцією, яка неодноразово проводила виставки «Синього жовтня». У 2016 і 2017 роках там проходили, відповідно, «November» (п'ятий спільний проєкт) і «March» (шостий), які об'єднувалися у цикл «Le quattro stagioni» (укр. «Чотири пори року»). Виставки були присвячені, як зрозуміло з назв, осінньому

Іл. 7. Ахра Аджинджал. Пейзаж. 2023. *Фото автора*

Іл. 8. Олексій Аполлонов. Фрагмент експозиції виставкового проєкту «Карпати плюс». Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, Палац Лозинського. 2022. *Фото Тетяни Калити*

Іл. 9. Олексій Аполлонов. Фрагмент експозиції виставкового проєкту «Садок вишневий». Київ, «Imagine Point». 2023. *Фото Марини Полякової*

Іл. 10. Олена Придувалова. Роботи в інтер'єрі майстерні. 2022. *Фото авторки*



Іл. 11. Олена Придувалова. Київ. 2017. *Фото авторки*

та весняному місяцям, але не обмежувалися образотворчим мистецтвом. На відкриттях звучала музика, зокрема твори Валентина Сильвестрова; на вернісажі «March» грав Євген Громов.

В анонсі наступної виставки «У місті» (2018, березень) у тому ж просторі «Дом Майстер Клас» прозвучали важливі слова про київську ідентичність митців: «Нам не байдуже до Києва, у ньому ми живемо, працюємо, робимо виставки. <…> Щодня ми блукаємо його вулицями, вдихаємо викиди його автомобілів, міряємо глибину його калюж своїми черевиками, радіємо ним і перейматься його сумом. Для нас це не просто пейзаж — дерева, повітря, тумани, гори, сонце, Дніпро, ліхтарі... Це не лише точка на мапі з географічними координатами 50.45° N, 30.52° E. Це й люди, події, міфи…» [10]. Дійсно, Київ став «точкою збірки» для шістьох художників, попри те, що не всі члени «Синього жовтня» народилися у Києві: Ахра Аджинджал в Абхазії, Олексій Белюсенко в Казахстані, Борис Фірцак у Закарпатті (а після РХСШ поїхав учитися до Львова).

Якщо говорити про присутність Києва у роботах безпосередньо, на рівні впізнаваних сюжетів

Іл. 12. Олексій Белюсенко. Чужий сніг. 2016. *Фото автора*

Іл. 13. Матвій Вайсберг. Вид на Дніпро з Пейзажної алеї. 2021. *Фото автора*

та пейзажів, то перш за все це стосується Олени Придувалової (Іл. 11), яка винайшла власні живописні засоби, що відображають Київ метушливий, захаращений, контроверсійний, південно-оптимістичний, вітальний…

За його вадами вона вміє бачити красу: «…мене теж дуже дратує вся ця наша "культура побуту". Хочеться змінити все, бажано все прибрати — кіоски, генделики… <…> Особливо дратують деталі, те, що робиться, щоб "було красиво"! Ще хочеться переодягнути людей… А "шедеври" архітектури?… Але ми в цьому живемо, і я знаходжу красу в дисонансі, я люблю наших людей, їхні "наряди" будять мою фантазію…» [4]. Такий Київ — яскравий, теплий і сумбурний, складений із промзон, базарів, труб, дахів, колишніх прибуткових будинків, доріг і трамвайних колій, — вона і показала на виставці у своїх гуашах. Олексій Аполлонов

у притаманній йому декоративній манері зобразив знакові київські місця: Дніпро з Володимирської гірки, пам'ятник Володимиру Великому, Парковий міст, баржі під ним.

Інші члени «Синього жовтня» також представили міські пейзажі, хоча в цілому не працюють над видами Києва з такою прискіпливою конкретизацією, як Олена Придувалова. В Олексія Белюсенка (Іл. 12) і Матвія Вайсберга (Іл. 13) Київ є і водночас його немає — він розчиняється у хмарах, туманах, серпанках, що милосердно ховають агресивну забудову та індустріальні руїни, мімікрує під якісь неназвані інші міста — сутінкові, прохолодні.

Не зайве нагадати, що Матвій Вайсберг і Олексій Белюсенко створили найвідоміші види протестного Києва 2014 року. Вони були на Майдані, брали участь у протистоянні, відчули той специфічний заряд народного єднання, який згадують майданівці. Матвій Вайсберг написав серію «Стіна. 28.01. — 08.03.2014» із 28 полотен [2], яка в наступні роки була неодноразово представлена на різних виставкових майданчиках, Олексій Белюсенко на основі своїх же світлин створив живописний цикл «Щоденник екстреміста».

Учасники «Синього жовтня», попри всі відмінності між ними, відчувають взаємовпливи, — про це говорить, зокрема, Олексій Белюсенко у документальному фільмі «Борис Фірцак. Портретація», де образ художника складається з багатоголосся його друзів і колег. «Це спілка людей, які вже склалися, які взаємоповажають один одного, і це впливає на дружбу. Коли ти дружиш просто з людиною, тобі приємно, як вона посміхається, що вона говорить… <…> такий симбіоз. А ось коли ти сам художник і починаєш дружити з іншими художниками, це вже дійсно вплив, якась деформація. <…> Про Бориса я можу сказати теж — він на мене серйозно впливає: і як художник, і як людина». Художники по природі своїй одинаки й складні особистості, «і коли є якесь розуміння, якийсь спільний вектор, то це дуже приємно», — говорить Олексій Белюсенко [3]. Олена Придувалова називає «Синій жовтень» найважливішою для себе групою: «Нас об'єднувала дружба і любов до живопису». Але зазначає, що вплив друзів не позначився на індивідуальній стилістиці, «це було швидше творчою "підзарядкою". Мені завжди дуже важлива їхня "робоча" думка» [14].

«Об'єднання по духу і по тому, що робиш, — описує Матвій Вайсберг художнє угруповання. — Ми вже у тому віці, в якому декларації не пишуть… <…> Це така спокійна штука, з одного боку. З іншого боку, вона майже родинна, бо ми знаємо багато років один одного, знаємо приблизно, що очікувати один від одного… але і не знаємо також. Бо інакше було б не так цікаво. Немає якоїсь обов'язковості, й це мені подобається, це мені підходить. Ну, буває, що і сваримося» [3].

Оскільки члени «Синього жовтня» є окремими творчими одиницями, їхня виставкова діяльність, звісно, не обмежується спільними проєктами, — у кожного паралельно триває яскрава професійна кар'єра. Втім, навіть коли вони роблять виставку персональну або на двох, як-от парна виставка Олексія Белюсенка та Ахри Аджинджала «Саме час» в «Imagine Point» (2023), експозицію незримо оповиває флер «Синього жовтня» — як поля суголосного мислення і творення, вкоріненого у глибоку взаємоповагу та взаємовпливи, мистецькі й світоглядні. «Синій жовтень», як і будь-яка система, є утворенням набагато більшим за суму елементів-складників, адже головне у ньому — зв'язки між цією талановитою шестіркою сучасних українських митців.

Висновки. Стаття є спробою зафіксувати у науковому полі мистецтвознавства феномен київського неформального творчого об'єднання «Синій жовтень». Розглянуто такі джерела, як виставкові анонси (пресрелізи), репортажі та фотозвіти, інтерв'ю з учасниками об'єднання, в яких вони осмислюють свій творчий союз, а також відеоматеріали. З усього корпусу джерел постає унікальне мистецьке угруповання, яке, можливо, не відповідає певним формальним критеріям: не має лідера та спільних майстерень, не виголосило маніфесту тощо, — але існує вже тринадцять років. Парадоксальність «Синього жовтня» ще й у тому, що він є союзом шістьох індивідуалістів, талановитих професіоналів, які творчо склалися задовго до виникнення угруповання. «Клеєм», що утримує їх разом, є давня дружба, спільність творчих поглядів та світогляду, відмова від побудови ієрархій та взаємоповага, яка не дозволяє виникати серйозним конфліктам, що могли б призвести до розпаду творчого об'єднання.

Література

1. Anno Domini–2015 // Мітєц. Дата оновлення: 31.01.2017. URL: https://mitec.ua/anno-domini-2015/ (дата звернення: 19.07.2024).
2. Баздирева А. Один день с Матвеем Вайсбергом: «Мы все распрямили плечи» // Art Ukraine. Дата оновлення: 25.06.2014. URL: https://artukraine.com.ua/a/odin-den-s-matveem-vaysbergom-my-vse-raspryamili-plechi/ (дата звернення: 18.07.2024).
3. «Борис Фірцак. Портретація»: документальний фільм // Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. Дата оновлення: 26.02.2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AOhGkpQqLT4 (дата звернення: 02.08.2024).
4. Булкина И. Шел по городу художник: Елена Придувалова // Інший Київ. Дата оновлення: 12.05.2016. URL: https://inkyiv.com.ua/2016/05/shel-po-gorodu-khudozhnik-elena-priduval/ (дата звернення: 28.07.2024).
5. Вишеславський Г. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
6. De Rerum Natura / Про природу речей // КалитаАртКлуб. Дата оновлення: 21.11.2014. URL: https://kalitaart.club/de-rerum-naturapro-prirodu-rechej/ (дата звернення: 26.07.2024).
7. Килимні композиції Олени Придувалової. Потвори // Мітєц. Дата оновлення: 25.08.2022. URL: https://mitec.ua/kylymni-kompozycziyi-potvory/ (дата звернення: 24.07.2024).
8. Мазураш С. Художник Олена Придувалова: чому жовтень синій // Візіонер. Дата оновлення: 23.11.2023. URL: https://www.visionarius.info/post/olena-priduvalova-interview (дата звернення: 04.08.2024)
9. Матвій Вайсберг. Живопис. Альбом / Аукціонний дім «Дукат». Київ: Антиквар, 2019.
10. Нікітчук О. Виставка «У місті» об'єднання «Синій жовтень» // BrovdiArt. Дата оновлення: 01.03.2018. URL: https://zakarpat.brovdi.art/vystavky/vistavka-u-misti-obyednannya-sinij-zhovten (дата звернення: 27.07.2024).
11. Полякова М. (Не)много солнца в начале зимы // Інший Київ. Дата оновлення: 17.12.2018. URL: https://inkyiv.com.ua/2018/12/nemnogo-solnca-v-nachale-zimy/ (дата звернення: 20.07.2024).
12. Портрет ноября // Інший Київ. Дата оновлення: 15.11.2016. URL: https://inkyiv.com.ua/2016/11/portret-noyabrya/ (дата звернення: 16.07.2024).
13. Прем'єра польського документального фільму «Брати» (реж. В. Старонь) // КалитаАртКлуб. Дата оновлення: 26.04.2016. URL: https://kalitaart.club/premyera-polskogo-dokumentalnogo-filmu-brati-rezh-v-staron/ (дата звернення: 12.07.2024)
14. Придувалова про Придувалову // Мітєц. Дата оновлення: 15.06.2020. URL: https://mitec.ua/priduvalova-o-priduvalovo/ (дата звернення: 17.07.2024).

References

1. Anno Domini–2015. (2017, January 31). ***Mitiets***. Retrieved from https://mitec.ua/anno-domini-2015/ [in Ukrainian].
2. Bazdyrieva, A. (2014, June 25). Odin den s Matveem Vaysbergom: «My vse raspryamili plechi» [One Day with Matvii Vaisberg: "We've All Squared Our Shoulders"]. ***Art Ukraine***. Retrieved from https://artukraine.com.ua/a/odin-den-s-matveem-vaysbergom--my-vse-raspryamili-plechi/ [in Russian].
3. "Borys Firtsak. Portretatsiia": dokumentalnyi film. (2021, February 26). ["Borys Firtsak. Portraitation": a documentary film]. ***Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery.*** Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=AOhGkpQqLT4 [in Ukrainian].
4. Bulkina, I. (2016, May 12). Shel po gorodu hudozhnik: Elena Priduvalova [An Artist Was Walking Through the City: Olena Pryduvalova]. ***Inshyi Kyiv.*** Retrieved from https://inkyiv.com.ua/2016/05/shel-po-gorodu-khudozhnik-elena-priduval/ [in Russian].
5. Vysheslavsky, G. (2020). Contemporary art Ukrainy — vid andehraundu do meinstrimu [Contemporary Art of Ukraine — From Underground to Mainstream]. Kyiv: MARI, NAM of Ukraine [in Ukrainian].
6. De Rerum Natura/ Pro pryrodu rechei. (2014, November 21). [De Rerum Natura / On the Nature of Things]. ***KalytaArtKlub.*** Retrieved from https://kalitaart.club/de-rerum-naturapro-prirodu-rechej/ [in Ukrainian].
7. Kylymni kompozytsii Oleny Pryduvalovoi. Potvory. (2022, August 25). [Carpet Compositions by Olena Pryduvalova. Monsters]. ***Mitiets.*** Retrieved from https://mitec.ua/kylymni-kompozycziyi-potvory/ [in Ukrainian].
8. Mazurash, S. (2023, November 23). Khudozhnyk Olena Pryduvalova: chomu zhovten synii [Artist Olena Pryduvalova: Why October Is Blue]. ***Vizioner.*** Retrieved from www.visionarius.info/post/olena-priduvalova-interview [in Ukrainian].
9. ***Matvii Vaisberg. Zhyvopys. Albom.*** (2019). [Matvii Vaisberg. Paintings: An Album]. Kyiv: Antykvar [in Ukrainian].
10. Nikitchuk, O. (2018, March 1). Vystavka "U misti" obiednannia "Synii zhovten." [Exhibition "In the City" by the Blue October Association]. ***BrovdiArt.*** Retrieved from https://zakarpat.brovdi.art/vystavky/vistavka-u-misti-obyednannya-sinij-zhovten [in Ukrainian].
11. Poliakova, M. (2018, December 17). (Ne)mnogo solntsa v nachale zimy [(Not) Much Sun at the Beginning of Winter]. ***Inshyi Kyiv.*** Retrieved from https://inkyiv.com.ua/2018/12/nemnogo-solnca-v-nachale-zimy/ [in Russian].
12. Portret noyabrya. (2016, November 15). [Portrait of November]. ***Inshyi Kyiv.*** Retrieved from https://inkyiv.com.ua/2016/11/portret-noyabrya/ [in Russian]
13. Premiera polskoho dokumentalnoho filmu "Braty" (rezh. V. Staron). (2016, April 26). [Premiere of the Polish Documentary ***Brothers*** (Dir. W. Staroń)]. ***KalytaArtKlub.*** Retrieved from https://kalitaart.club/premyera-polskogo-dokumentalnogo-filmu-brati-rezh-v-staron/ [in Ukrainian]
14. Pryduvalova pro Pryduvalovu. (2020, June 15). [Pryduvalova about Pryduvalova]. ***Mitiets***. Retrieved from https://mitec.ua/priduvalova-o-priduvalovo/ [in Ukrainian].
15. Systemnist tryvoh i vidchuttiv. (2022, September 7). [Systematic Nature of Anxieties and Feelings]. ***Mitiets.*** Retrieved from https://mitec.ua/systemnist-tryvog-i-vidchuttiv/ [in Ukrainian].

Maryna Poliakova

Blue October: A Creative Association of Six Introverts

Abstract. The article considers the history of the emergence of the Kyiv informal artistic association Blue October (2011) and the stages of its institutionalization. The author explores reasons for the association of such bright, independent creative personalities as Olena Pryduvalova, Oleksiy Apollonov, Oleksiy Beliusenko, Matvii Vaisberg, Borys Firtsak, and Akhra Ajinjal. The article reveals the distinctive features of this group that make it unique in comparison to others: the absence of an artistic manifesto, a leader or leaders, a single style in the works, and the need to join forces to find workshops. The article reveals the fundamental factors that made it possible for Blue October to exist for a significant period of time.

Keywords: Blue October, artistic community, Olena Pryduvalova, Oleksiy Apollonov, Oleksiy Beliusenko, Matvii Vaisberg, Borys Firtsak, Akhra Ajinjal.

Стаття надійшла до редакції 24.09.2024

Оксана Ременяка

Українські біженці 1941/2022: рефлексії ментальних странствій апокаліптичним світом

Ukrainian Refugees 1941/2022: Reflections of Mental Wanderings in an Apocalyptic World

УДК 7.071(=161.2):314.151.3-054.73
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318903

Оксана Ременяка
Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, завідувачка відділу соціокультурних досліджень мистецтва Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Oksana Remeniaka
Candidate in Art Studies (Ph.D.), Senior Researcher, Head of the Department of Socio-Cultural Studies of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: oxarem@gmail.com
orcid.org/0000-0001-6477-0627

Анотація. Початок активної фази російської війни проти України змінив фокус дослідження творчості українських митців, змушених покинути батьківщину у роки Другої світової війни. Події майже столітньої давнини занадто точно нагадували сьогодення, коли тисячі українців змушені були шукати прихисток від агресії неадекватного сусіда за межами своєї країни. Використані у статті документи українських митців-біженців походять переважно з архіву бібліотеки Батлера Колумбійського університету (Нью-Йорк) і зберігаються у фонді відомої журналістки, письменниці, громадської діячки Любові Дражевської[1]. Дослідження стало можливим завдяки науковому стажуванню авторки в рамках міжнародного академічного обміну за Програмою ім. Фулбрайта в Інституті Гаримана Колумбійського університету (Нью-Йорк, США).

Ключові слова: українські митці-біженці, Друга світова війна, російсько-українська війна, мистецькі архіви, особовий архівний фонд Любові Дражевської, українська діаспора, сучасне образотворче мистецтво України.

Постановка проблеми. Дослідження мандрів українських митців крізь апокаліптичні світи Другої світової війни, а також після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну. Спроба скласти цілісну картину з множинності особистих історій художників.

Виклад основного матеріалу. «Ментальні странствія апокаліптичним світом» — це цитата з листів української художниці, біженки Алли Гербурт-Йогансен, яка під час Другої світової війни разом з двома малолітніми дітьми була змушена залишити свою батьківщину. Ця цитата влучно передає стан душі творчої особистості, що опинилась у трагічних обставинах Другої світової війни. На тлі глобальних світових катаклізмів особиста трагедія художниці стала уособленням долі всієї української культури, вигнаної, проте нескореної у пошуках прихистку і нового ґрунту.

[1] Любов Артемівна Дражевська (12.09.1910, Харків — 29.04.2006, Нью-Йорк) — харків'янка, перша дружина Юрія Лавріненка. Журналістка, перекладачка, письменниця, громадська діячка, геолог за освітою. Батько — Артем Дражевський — член партії есерів, розстріляний у 1939 році, мати Олена Устінова — лікар-педіатр. У 1919–1925 роках навчалась у Харківській гімназії, в якій українську мову викладав Майк Йогансен. У 1928 році закінчила хімічну профшколу у Харкові, у 1935 році — навчалась у Харківському університеті, проте не закінчила його через арешт чоловіка, Юрія Лавріненка. 1948 року закінчила Ґете Університет у Франкфурті-на-Майні. 1958 року отримала ступінь магістра з геології Колумбійського університету (Нью-Йорк). Співробітниця і членкиня УВАН. До 1972 року працювала кураторкою мінералогії у Патерсонському музеї (Патерсон, Нью-Джерсі). Одночасно працювала журналісткою, перекладачкою, редакторкою для американських і українських установ.

Іл. 1. Алла Гербурт-Йогансен. Харків у час війни. Поштівка. 1946

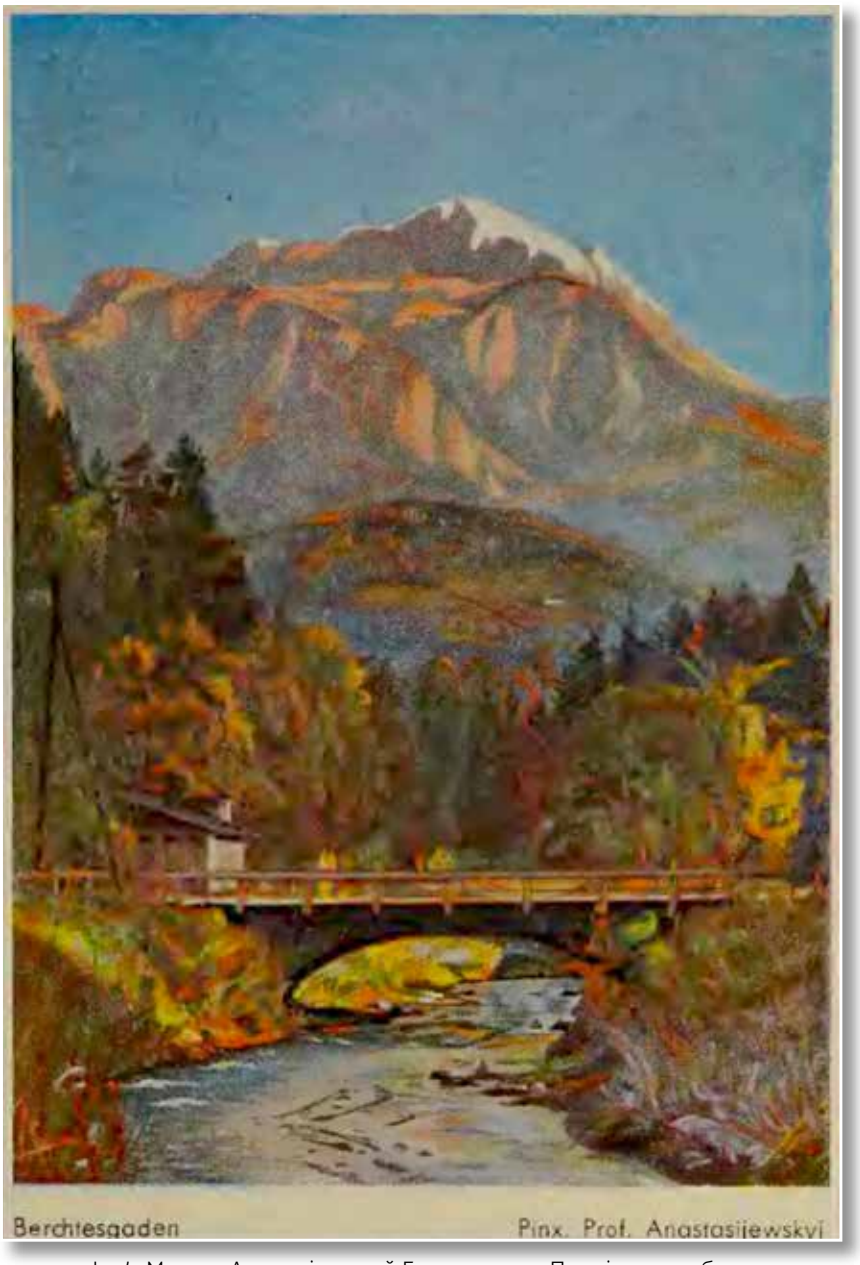
Іл. 2. Алла Гербурт-Йогансен. Народ собі на чужині. Поштівка. 1946

Зафіксовані у листах побутові подробиці проживання у ДіПі таборах, опис різноманітних подій, проблеми виховання дітей є безцінним матеріалом для розуміння психологічного стану біженців. Читаючи документальні свідчення українських скитальців 1940-х, відчуваємо повне déjà vu з ситуацією біженців 2022 року, змушених покинути Україну через війну, що її розв'язала Росія.

Іл. 3. Юрій Соловій. Без назви. Графіка. 1950-ті

Українські митці-біженці Другої світової вийшли на еміграцію «зі шматками українського тіла і шматками українського духу» [1]. Більшість їхніх творів воєнного і повоєнного часу повстали у колишніх таборах для скитальців з імпровізованого матеріалу — саморобними фарбами на віконних шторах або мішковині замість малярського полотна, або ж просто на картонах з пакетів для пакування продуктів. Інтелектуальна верхівка української еміграції у своїй творчій діяльності показувала щось більше, ніж просто живопис чи скульптуру — вона перетворила своє мистецтво на документальний доказ злочину проти людяності, мистецтво, яке відмовилося зрадити себе, свою культуру і яке образотворчими засобами доносило до міжнародної спільноти стан і страждання українських біженців. Такими є плакати Алли Гербурт-Йогансен (Іл. 1, 2), роботи Юрія Соловія, про якого Юрій Лавріненко писав, що той «належить до тих творців, про яких нелегко говорити, а ще трудніше раціоналізувати» і який свою творчу манеру визначав як експресіоністично-містерійний символізм (Іл. 3) [2].

Українські митці за межами батьківщини усвідомлювали, що одного дня вони, як і їхня мистецька спадщина, сформована у вільному світі, повернуться в Україну. Творячи за межами своєї фізичної та духовної батьківщини, вони відчували відповідальність за свою спадщину і прагнули професійного визнання у світі мистецтва. П. Ковжун,



Іл. 4. Микола Анастазієвський Берхтесгаден. Поштівка з альбому «Частина моїх праць в репродукціях — з краю та скитальщини». Берхтесгаден, Німеччина. 1945–1948

М. Бутович, В. Масютин, Р. Лісовський, С. Гординський, С. Борачок, М. Глущенко, В. Хмелюк, М. Кричевський, М. Долинська, Я. Гніздовський, П. Холодний-молодший, М. Осінчук, П. Мегик та інші українські митці отримували численні нагороди на європейських та американських виставках і здобули міжнародне визнання.

Український художник Микола Анастазієвський під час війни перебував у таборі для військовополонених у Берхтесгадені (Німеччина). Його гірський пейзаж Берхтесгадена (Іл. 4) був репродукований в альбомі «Частина моїх праць в репродукціях — з краю та скитальщини» (1945–1948). Приблизно у той самий час у Мітенвальді (Земля Баварія), трохи більше як за 250 км від Берхтесгадена, був розташований український табір для переміщених осіб (D. P. — Displaced Persons), в якому в 1945–1947 роках перебувала відома журналістка Любов Дражевська. У своєму щоденнику вона описала краєвид, подібний до пейзажу Миколи Анастазієвського. Її спогад побудований на контрасті спокійної величі природи та панічних почуттів, які нуртували у середовищі біженців: «Мітенвальд — табір у горах і знову незмінні діпішки.

Іл. 5. Ольга Склярська. Продовжене тіло. Глина, керамічна форма. Проєкт «Узи, що єднають. Сучасні наративи». 2023

Ненормальна Єлєна Іванівна не може спати ночі, боючися репатріації. Будить сусідів: "Як ви можете спати, коли лишилося жити не більше 2 місяців! Ви мене ніколи не переконаєте, що нас ніколи не репатріюють! Я точно знаю, що нас віддадуть більшовикам!" — а кругом гори, блакитний Ізар, спокій, краса. Діпішники як прокляте плем'я серед тих гір — бояться, сваряться, скаржаться. Тоска» [3]. У такий спосіб у єдиному часовому вимірі поєднуються візуальний образ та вербальний опис, стаючи промовистим свідченням життя українців на скитальщині.

Юрій Шевельов, характеризуючи українську еміграцію, писав: «Кількісна вага еміґрації супроти материка української людности зникома, може одна сорокова частина. Але в балянсі творчих сил і впливів вага ця далеко вища, і тільки майбутнє покаже наскільки» [4, с. 30]. Маючи можливість розвиватись у вільному світі, не притиснена тоталітарною сваволею Росії, українська еміграція проявила свої найкращі якості — чудеса самоорганізації, інтелекту, взаємодопомоги.

Сучасні українські біженці є часткою українського суспільства і ділять з ним усі його вади і переваги. Українських біженців ІІ світової і українських біженців сучасної російсько-української війни, пасіонаріїв з високим творчим потенціалом об'єднує лише одне — неймовірна вітальність людей, які попри те, що змушені або мандрувати по чужих світах, або залишатись у власному домі під постійними бомбардуваннями, продовжують творити.

Якими б приємними і комфортними не були мандри, це завжди чужина, у якій ти почуваєш себе гостем. «Так одиноко тут на чужині. Боже, кажуть, тільки втративши розумієш, що мав. Отже і я тільки зараз зрозуміла, що мала батьківщину, хоч яку водночас і нещасну і вредну» — писала Любов Дражевська до своєї подруги Оксани Буревій [5]. Відчувати себе вічним гостем у чужому домі

Іл. 6, 7, 8. Катерина Єрмолаєва. «Блокада пам'яті: Сни». Київ, 2023–2024

змушені і сучасні українські художники, викинуті у чужі країни російською агресією. Виразною метафорою подібного стану є інсталяція української мисткині **Ольги Склярської** «Продовжене тіло» (Іл. 5). Пластична, але чужородна субстанція глини ідеально повторює форму голови, рук, ніг художниці. Ці випалені скульптурні керамічні форми важкі й водночас крихкі, вони наче захищають тіло, продовжуючи його простір, але також і обмежують його свободу. Мандри мисткині між країнами і кордонами супроводжуються незникомим відчуттям бути гостем, чужинцем. Цей твір є складником проєкту «Узи, що єднають. Сучасні наративи», куратором якого була стипендіатка Програми ім. Фулбрайта 2022–2023 років Лідія Боднар-Балагутрак, U.S. Fulbright Scholar (Познань, Польща).

Проєкт **Катерини Єрмолаєвої** «Блокада пам'яті: Сни» (Іл. 6, 7, 8) є продовженням створеного для PinchukArtCentre у 2015 році іншого проєкту «Блокада пам'яті». Це рефлексія художниці на досвід втрати домівки через окупацію Донецька у 2014 році. У першому проєкті художниця відтворила фрагменти інтер'єрів найважливіших для неї втрачених місць — помешкання своєї родини,

Іл. 9. Влада Ралко, Володимир Будніков. «Політична анатомія». Галерея «Арсенал». Познань, Польща, 2023

бабусиного дому та їхнього дачного будиночка, демонструвала нечисленні врятовані предмети з малої батьківщини. Але постійне відчуття безсилля, неможливості вплинути на події, змусило її переосмислити реальність, в якій опинилася не з власної волі. Наразі єдиним для неї способом повернутись до свого дому стали сновидіння. Лише уві сні вона може пройтися вулицями свого дитинства, відвідати будинок бабусі, відтворити найдорожчі та найближчі місця втраченого дому. Сновидіння виступає головною оптикою її історій: саме через сон вона збирає розрізнені спогади і зберігає зв'язок зі своїм домом, який з місця реальності перетворився на фантазію, відтворену на папері.

Вимушено перебуваючи у творчій еміграції у Познані (Польща), **Влада Ралко** та **Володимир Будніков** представили у галереї «Арсенал» свій проєкт «Політична анатомія» (Іл. 9). Надзвичайно експресивні, майже монохромні роботи розкривають глибинний чуттєвий сенс російсько-української війни, усі її жахи. Художники рефлексують про власний досвід біженців, утікачів з рідного дому. Вони ретельно документують і аналізують свої мандри. Їхній живопис і рисунок, наче гострий віртуальний скальпель, препарує тіло політики, породжену нею війну, ретельно вивчає наслідки трагедії. Володимир Будніков у своїх роботах проводить аналогію між пейзажем, роздертим бомбардуванням, та понівеченим людським тілом. Влада Ралко досліджує жорстокість і брутальну привабливість смерті, показуючи, як війна впливає на людське сумління і змушує винуватців злочинів забути про відповідальність. Художники ведуть з глядачем діалог, ставлячи запитання: які чинники спричиняють трансформацію психічної енергії пересічної людини з мирного плину у воїна, готового вбивати? Як свідомість пересічного обивателя спрямовується на незвичну справу війни?

Лариса Піша відмовилась покинути рідний Київ і під час бомбардувань напружено працювала у своїй майстерні в підвалі. Як наслідок, постала серія живописних полотен «Ні початку, ані кінця. Літопис натхнення во врем'я люте…» (Іл. 10). Її «літопис» є своєрідною настановою, як розбудити у людині рятівні сили, які допоможуть захиститись від небезпеки, пережити «врем'я люте»

і вистояти. Мисткиня інтуїтивно звертається до образу коріння у всіх його метаморфозах — такими є її пошуки власного призначення у світі, зруйнованому війною.

Первісний культурний контекст, до якого звертається художниця, — праобрази хтонічного міфу Давньої Греції, адже chthōn — земля, всезагальна матір, яка народжує усе суще, яке не має ні початку, ані кінця.

Безпосередньо-чуттєве сприйняття світу, народжене самою стихією, не знає визначеної, чіткої форми, його проявом є Хаос — володар пащі, з якої з'являються безформні обриси Тартару — великої безодні, пронизаної корінням землі і моря.

Саме цей первісний стрижень, ця незмінна основа, що зберігає свій сенс у метаморфозах художньої форми, складає справжність і унікальність творчості Лариси Пішої, творить базові архетипи сучасного мистецтва. Універсальна мова міфу народжує глобальні узагальнення, надає сенсу розірваним фрагментам і творить цілісну структуру.

Коріння відіграє надзвичайно важливу роль у виживанні та рості дерев, укріплює структуру ґрунту, попереджає його ерозію, зберігає здорову екосистему. Справді, ґрунт без структури, яку забезпечує коріння, перетворюється на пісок і піддається владі вітру — про це люди знали віддавна. Нацією безґрунтян, скитальців називали українців впродовж усього XX століття, нацією, яка за усіма законами буття мала б розвіятись по світу, припинити своє існування як цілісна структура. Саме тому для українців мистецтво і культура загалом були і залишаються засобом виживання, а не набором артефактів, яким слід поклонятись.

Потік асоціацій у цей трагічний час визначив тему і образ проєкту: фантасмагорія коріння як семантичного патерна переплітається з натуралізмом, який, досягнувши своєї межі, стає символом — так прадавній безлад, приборканий талантом художниці, стає чіткою логічною структурою і відтворюється стилістикою сучасного мистецтва.

Проєкт суголосний духовному стану сучасної України, у ньому присутня чітка алюзія на зростання, вперте укорінення, потуга росту і гармонії попри люті товщі перешкод, створені темною силою хаосу. Цю благодатну простоту форми і ритму, оголеність думки можна легко

Іл. 10. Лариса Піша. «Ні початку, ані кінця. Літопис натхнення во врем'я люте...». Київ, 2023

переобтяжити літературними алегоріями, ремінісценціями, цитатами. А можна насолоджуватись музикою лінії, ритму, умиротворенням колірної гами і просто слухати, як крізь врем'я люте вперто пробивається коріння, всотуючи енергію землі, даруючи нам життя, ні кінця ані краю якому немає.

Ольга Морозова теж залишилась у Києві і створила прекрасні пейзажі свого рідного міста, використовуючи для картин мішковину замість полотна та підсилюючи фактуру живописного шару ґрунтом з вирв, утворених внаслідок бомбардувань. Її проєкту «Укриття. Живопис. Графіка» (Іл. 11, 12) притаманна вишукана колірна виразність, яка особливим чином працює на розкриття трагічної теми

Іл. 11. Ольга Морозова. «Укриття. Живопис. Графіка». П/о. Київ, 2024

Іл. 12. Ольга Морозова. «Укриття. Живопис. Графіка». П/о. Київ, 2024

війни, без зайвої екзальтації та примітивної сентиментальності. Висока технічна майстерність, тонкий перехід у грі світла і тіні в її роботах — у тих самих краєвидах і пейзажах, які й раніше малювала мисткиня, змінює ракурс сприйняття та додає нервовості у лініях і контрастності у колірній гамі. Глядач розуміє, що у місті оголошена повітряна тривога, бо на прекрасній живописній поверхні з'являється повідомлення про цю тривогу, і виявляється, що гармонія насправді крихка та цілком умовна. У живописі Ольги Морозової крізь кольорову гаму і попередження про можливу смерть від російських бомб пульсує істинне життя. У такий спосіб живопис стає справжнім укриттям, яке рятує не лише творця, але й глядача.

Олег Базилевич — письменник, художник, сценарист, перекладач, кандидат географічних наук. Від березня 2022 року до лютого 2024-го він був на фронті, у вільні хвилини створював свій живопис — його фарбами були земля, попіл, сажа та глина. Під час бойових дій на Донеччині Олег виявив, що глина, чорнозем, попіл і сік рослин на його одязі та руках — це не лише бруд, від якого тяжко відчистити одяг і тіло, але й чудові стійкі пігменти, якими можна малювати на папері.

Іл. 13. Олег Базилевич. Пейзажі війни. Папір, глина, чорнозем, попіл, сік рослин. Донбас, 2022–2024

Іл. 14. Олег Базилевич. Пейзажі війни. Папір, глина, чорнозем, попіл, сік рослин. Донбас, 2022–2024

Іл. 15. Олег Базилевич. Пейзажі війни. Папір, глина, чорнозем, попіл, сік рослин. Донбас, 2022–2024

Іл. 16. Олег Базилевич. Пейзажі війни. Папір, глина, чорнозем, попіл, сік рослин. Донбас, 2022–2024

Звісно, цими фарбами досить складно працювати, їх кольорова гама дуже обмежена, проте застосування цієї техніки має свої переваги — вона вимагає особливої виразності, неабиякого вміння, встановлює винятковий емоційний контакт з глядачем. Глядач же, в свою чергу, бачить стриману палітру військового побуту, і в цій стриманості нуртує неймовірна потуга справжнього, незакаламутненого умовностями життя Воїна (Іл. 13–16).

Завдяки культурному спадку, що його зберегла українська діаспора, ми розуміємо, що художники-скитальці часів Другої світової і художники України у трагічних обставинах сучасної війни в однаковій мірі прагнули і прагнуть з уламків свого понівеченого світу скласти слово «вічність», створюючи мистецтво — літературу, живопис, скульптуру, при цьому органічно вписуючись у культурне багатоголосся модерного світу. З рефлексій «ментальних странствій апокаліптичним світом» українських біженців як минулого, так і сьогодення можна відтворити інтегровану цілісність розбитих світів.

Тоні Джадт у вступі до своєї праці «Після війни» (вийшла друком у Лондоні 2007 року, перекладена українською 2022-го) писав про «первородний гріх» Європи — неспроможності вчитися на злочинах минулого, амнестичну ностальгію», а також, що «післявоєнна доба в Європі тривала дуже-дуже довго, але вона нарешті добігає кінця» [6, с. 29]. Однак сьогодні ми є свідками сумних наслідків цієї амнезії, коли трагічні події, які вважалися забутими або викресленими зі свідомості європейців, повернулися і стали «знову і знову повторюваним дежавю» [6, с. 29]. Наше ж завдання фіксувати, аналізувати події, свідками яких ми є, щоб не допустити повторних спалахів амнестичної ностальгії, такої небезпечної для життя людства.

Література

1. Щоденник Любові Дражевської 19.06.1947 // Lubov A. Drazhevs'ka Collection. Box 7. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University.
2. Лист Юрія Лавріненка до Юрія Соловія від 03.03.1962 // Lavrinenko papers, Box 9, Folder 14. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University.
3. Щоденник Л. Дражевської від 27.08.46 // Lubov Drazhevs'ka Papers, Box II-7, Folder 9. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University.
4. Шерех Ю. Матеріали для біографії (1941–1956) // Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк: Пролог, 1964. С. 30.
5. Лист Любові Дражевської до Оксани Буревій від 25.07.1944 // Lubov A. Drazhevs'ka Collection, Box II-2. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University.
6. Джадт Т. Після війни. Історія Європи від 1945 року / перекл. К. Зарембо. Київ: Наш формат, 2022. С. 29.

References

1. Diary of Liubov Drazhevska (1947, June 19). Lubov A. Drazhevs'ka Collection. Box 7. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University [in Ukrainian].
2. Letter from Yuriy Lavrinenko to Yuriy Soloviy (1962, March 3). Lavrinenko papers, Box 9, Folder 14. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University [in Ukrainian].
3. Diary of Liubov Drazhevska (1946, August 27). Lubov Drazhevs'ka Papers, Box II-7, Folder 9. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University [in Ukrainian].
4. Sherekh, Y. (1964). Materialy dlia biohrafii (1941–1956) [Materials for Biography (1941–1956)]. In Sherekh Y. ***Ne dlia ditei. Literaturno-krytychni statti i esei***. New York: Proloh [in Ukrainian].
5. A letter from Liubov Drazhevs'ka to Oksana Bureviy (1944, July 25). Lubov A. Drazhevs'ka Collection, Box II-2. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Rare Book & Manuscript Library. Columbia University [in Ukrainian].
6. Judt, T. (2022). ***Pislya viyny. Istoriya Yevropy vid 1945 roku*** [Postwar: A History of Europe Since 1945] (K. Zarembo, Trans.). Kyiv: Nash format [in Ukrainian].

Oksana Remeniaka

Ukrainian Refugees 1941/2022: Reflections of Mental Wanderings in an Apocalyptic World

Abstract. The beginning of the full-scale Russian invasion of Ukraine has changed the focus of the study of the works of Ukrainian artists forced to leave their homeland during the Second World War. Events that happened almost a century ago perfectly resonated with the present, when thousands of Ukrainians were forced to seek refuge from the aggression of a belligerent neighbor outside their country. The documents of Ukrainian refugee artists used in the article come mainly from the archives of the Butler Library at Columbia University (New York) and are in the collection of the famous journalist, writer, and public figure Liubov Drazhevs'ka. The research was conducted at the Harriman Institute of Columbia University (New York, USA), and was enabled by the Fulbright Visiting Scholar Program in Ukraine and a research grant funded by The Getty Foundation, Los Angeles, and coordinated by the Bibliotheca Hertziana — Max Planck Institute for Art History, Rome.

Keywords: Ukrainian refugee artists, World War II, full-scale russian invasion, archives, personal archival collection of Liubov Drazhevs'ka, Ukrainian diaspora, contemporary Ukrainian fine art.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2024

Ольга Петрова

Злам парадигми в художньому мисленні українських митців в умовах війни

A Paradigm Break in the Artistic Thinking of Ukrainians During Wartime

УДК 7.071(477):355.018
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318952

Ольга Петрова
Докторка філософських наук, професорка, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Olga Petrova
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: om_petrova@ukr.net
orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. У статті розглянуто трансформацію естетичного та етичного світовідчуття та мислення творчої молоді України в умовах соціополітичних зламів (початок 1990-х років та війна 2022–2024 років). У 1990-х молодіжний рух визначився як протидія «єдиному методу» соцреалізму. Простежено причини зачарованості художників ідеями «філософії недовіри». У статті також унаочнено наступну хвилю біфуркаційного вибуху під час війни 2014-го, а особливо 2022–2024 років в умовах тотального зламу в системі політичного та культурного запиту суспільства та естетичної відповіді митців на соціальні збурення під час війни в Україні. Унаочнено нові, в порівнянні з попереднім періодом розвитку мистецтва, тематичні, змістовні та стилістичні новації в мистецтві України, особливо в творчості молодого покоління митців. Доведено закономірність підсилення в творчих пошуках та результатах публіцистичності, морального акценту в творах та нового гуманізму в сучасній художній хвилі. Розглянуто причини виникнення національного «культурного фронту» з його етичною програмою та соціокультурними результатами.

Ключові слова: радикалізація мистецтва 1990-х років, абсолютне теперішнє, філософія недовіри, ера підозри, актуальне мистецтво, епатаж, «лихий погляд», рецептивний плюралізм, біфуркаційний вибух, війна, культурний фронт, гуманізм.

Побачити щось, треба бодай
на мить його полюбити,
тоді як ненавидити — це й значить
не бути в змозі побачити.
В. Малахов

Постановка проблеми є актуальною з огляду на реальні зміни та навіть психологічний злам, що відбувся у свідомості сучасних митців, які опинились в психологічному кліматі війни (в її активній фазі 2022–2024 років). Ця нова життєва та культурна реальність викликає небачені донині художні рефлексії у молодого покоління митців.

Мета статті. Перед художньою критикою, істориками та теоретиками мистецтва постало як нагальне завдання осмислити сучасну ситуацію мистецького поступу з акцентом на мілітарну тематику та моральні запити суспільства, відображені у візуальних мистецьких формах. Ця мета та професійне завдання кореспондують з робочими про-

грамами актуальних теоретичних розробок ІПСМ НАМ України 2024 року. Мистецтвознавці аналізують образотворчі прояви «культурного фронту» діючого мистецького розвитку. Завданням статті є зафіксувати відхід молодого покоління митців від полегшеної, часто глузливої гри у так зване «актуальне мистецтво» та відображення в творах критеріїв морального гуманізму, етики та «гігієни мислення» (вираз М. Мамардашвілі).

Виклад основного матеріалу. Повертаючись подумки до початку 1990-х років, зокрема до візуального мистецтва того часу, бачимо, що воно стрімко та рішуче розривало пута соцреалізму. Це звільнення у першу чергу стосувалось молодіжного руху в мистецтві. Розрив з «єдиним методом» відбувся в ситуації радикального соціального зламу та набуття Україною статусу незалежної держави. Політична трансформація, її процеси сприяли трансформаціям у свідомості молодого покоління художників (вчорашніх студентів художніх вишів). На свій творчий прапор вони підняли плюралістичне мистецтво. Це була творча ризома, яка відкривала шляхи для необмеженої — як тематично, так і стилістично — творчості. Проголошений принцип багатовекторного пошуку було реалізовано молоддю в різких, навіть агресивних творчих програмах та формах. І це зрозуміло в ситуації, коли молодому поколінню художників було конче треба розірвати всі зв'язки з соцреалістичним примусом. Все попереднє: навіть набутий вишкіл, творчий метод, стилістика форми — абсолютно всі складники академічного навчання викликали в молоді нехіть, відторгнення та підозру.

Безумовно, система не здавалася, певний час офіційне (титульне) мистецтво опиралося новому мисленню в художній практиці вчорашніх своїх учнів. Але не допускати молодих революціонерів до виставкових експозицій вже було неможливо. Виставки 1990-х років виглядали еклектичними, картатими. Втім, молодь знаходила спонсорів у середовищі свіжоспеченої буржуазії та влаштовувала незалежні експозиції [7]. Соціополітичні події часів перебудови, економічний та світоглядний хаос у країні, її розграбування колишньою партійною верхівкою (під виглядом роззброєння) та водночас національний рух прогресивних сил впливали на молодіжне мистецтво, на свідомість художників. Вони робили сміливе «відірване» мистецтво, яке було нервовим, щирим та відчайдушним. Молодь в епатажних мистецьких формах говорила про болючі проблеми буття в Україні. Їхнє мистецтво чіпляло нервову систему глядачів, воно було сміливим, новим та набувало популярності. Дуже швидко нещодавній мистецький андеграунд перебирав на себе роль мейнстриму. Довгий період мистецтва під парасолькою соцреалізму дійшов краю. Розпочався новий, постмодерний період в житті українського мистецтва за європейськими та світовими моделями естетики.

Будівництво нової системи цінностей (тематики, інноваційної форми, експозиційної практики) відбувалося поспіхом із агресивним запалом як мистецтво «абсолютного теперішнього» [1; 8]. Художники «ковтали» західноєвропейську літературу та уривки філософських текстів, нашвидкуруч знайомились із закордонними естетичними концепціями. Вони пере-відкривали системи класичного авангарду та опановували постмодерністські напрямки в мистецтві США та Європи [3; 4]. Щодо художньої актуальної на той час практики в Києві, Львові, Одесі, подекуди в інших мистецьких центрах, то інноваційний пошук розподілився між двома напрямами. Перший представляли художники-пластики. Вони розробляли варіації нефігуративу, плекали чисту художню форму та відроджували інші напрями класичного авангарду 1910–1920-х років. Лідером художників-пластиків тоді визначився Тіберій Сільваші [7].

Другий напрям у молодіжному мистецтві абсолютизував тотальну інноваційність на засадах шизоалогії та хаосмосу [5]. У групі «Паризька комуна» (Київ), в Одесі та Львові молодь почала широко використовувати принцип «відкритого твору» (розмитої, недовизначеної змістовності). Художники експлуатували спалахи підсвідомих знаків, образів та сновидінь. Популярним було гасло, що його колись кинув Сальвадор Далі відносно виключного привілею шизофренії в особистості митця. Як найрадикальніші визначилися Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Арсен Савадов, Олександр Ройтбурд і ті, що пристали до ідей Олександра Соловйова. Ця група спиралась на дуже спрощені ідеї та концепції «Філософії підозри» та похідної від неї мистецької практики [2]. Ця філософська концепція, що походила від ідей А. Шопергавера, Ф. Ніцше, З. Фройда,

В. Беньяміна, сформувала в культурології цілу «еру підозри» як домінанту європейського естетичного мислення 1950–1970-х років [9]. Слідом за світовою мистецькою практикою, дещо із суттєвим запізненням, в радикальній українській образотворчості оформилась культура симулякру, за Ж. Бодріяром, — «символічної реальності» [5; 7].

Утвердження постмодерністського методу з акцентом на шизологізм в українській візуальності, в так званому актуальному мистецтві було складним, вельми суперечливим процесом [5]. Але можна з впевненістю стверджувати, що в ньому домінувала тотальна профанація позитиву, а саме знущальність над моральними та естетичними критеріями глядача, компрометація категорії «прекрасного» та «морального». Критерії класичної естетики було знецінено в творах В. Цаголова, І. Чічкана, О. Гнилицького, О. Ройтбурда, Н. Мурашкіної, Л. Хоменко та інших. У їхніх творах вели перед агресивність, почасти моральне убозтво, сексуальність в її порнографічному трактуванні (особливо у Цаголова та Мурашкіної). Ці тенденції накидались мистецтву як актуальні та навіть прогресивні. На меті був епатаж глядача, позбавлення самої ідеї життєствердної перспективи та оптимізму [7]. В цій лакуні мистецької практики, яка демонструвала агресивну зверхність в епатажі, утвердилась розгалужена «шкала підозри» та нехоті до всього позитивного в сучасності, як і до будь-якої попередньої традиції, включно з пластичним авангардом.

Це був «лихий погляд» (вираз В. Малахова) молодого покоління художників, яке прийшло в мистецтво на хвилі антирадянського бунту. Ці бунтівники виборювали право на вільну, суб'єктивну творчість, але «філософія недовіри» зіграла з ними у химерну гру та перетворила їхній супермодернізм на злий жарт. На думку філософа В. Малахова, «"лихий погляд" зурочує людське життя, руйнує його позитивні цінності... Йдеться... не про Демонічне зло, а про розтління, осквернення, своєрідну презумпцію нечистоти» [6].

Треба визнати, що бунт української художньої молоді проти системи соцреалізму спромігся у симулякрах гіперреальності переформатувати саму мистецьку мову, способи виразу через інноваційну візуальну форму. Ідеологічна та творча програма прихильників «культури підозри» та грайливо-знущальних інтонацій у мистецтві (як провідних), попри всі моральні втрати, відкрили нові можливості образотворчого бачення та втілення його у творчих проєктах. Художники опанували інноваційні образотворчі жанри та системи: відеоарт, колаж, бодіарт, гепенінг, комп'ютерну графіку тощо. Це стало очевидним здобутком українського постмодернізму, актуального мистецтва, метафоризму, фотореалізму тощо у 2000-х роках [7].

Розпочата в 2014 році війна Росії проти України, захоплення Криму та Донбасу дещо переорієнтувала українське мистецтво та витверезила окремих (але не всіх) прихильників критично-знущального мистецтва. Трагічні події Майдану та Революції гідності призупинили хвилю брутально-іронічних тенденцій в творчості прихильників актуального мистецтва та постарту. Тоді почали з'являтися твори з драматичною, патріотично-національною та гуманістичною тематикою. Та справжній розворот мистецтва, і переважно молодого, в бік гуманістичних цінностей та антивоєнного змісту відбувся після психологічного струсу, який пережила вся Україна 24 лютого 2022 року. Наступ на Київ, Армагедон Бучі, Ірпеня, далі — Маріуполя, Харкова, Херсона, міст, містечок і сіл України, тисячі біженців і тих, хто назавжди залишився під обвалами власного житла, — ця нелюдська навала, страшні, непередбачувані події поставили перед кожним запитання: що ти готовий зробити для України, для її визволення від варварів? До прикладу, київський художник Олександр Животков з першого дня національної трагедії розпочав роботу над рельєфами (камінь, дерево), в яких типовий для художника гармонійний образ жінок розколовся у судомних гримасах болю. У власній майстерні художник відкрив особистий «культурний фронт». На кожній роботі вирізьблено написи: «Київ — 24 лютого», «Україна — 40 днів», «Буча — лютий 22». Слідом за Животковим піднявся справжній «дев'ятий вал» виставкових антивоєнних проєктів. Навала рашистів, антилюдський жах та сила опору, охопивши Україну, визначили масштаб та потугу цивілізаційного струсу. У мистецтві «абсолютним теперішнім» стає тема війни, людських страждань, відображення безпрецедентної згуртованості війська та громадянського суспільства, а також втілення ностальгії за реальними цінностями буття. Мистецтво в стані біфуркаційного

вибуху трансформується з чутливістю сейсмографа. Художники пристають до публіцистичної активності та позбуваються безглуздої, полегшеної грайливості та відвертої сюжетної чорнухи. Творча молодь разом зі старшим поколінням митців мужньо вдивляється в страхітливе обличчя війни та рефлексує на події в цілій системі антивоєнних виставок.

На рівні «народної дипломатії» митці, куратори, актори, письменники, музиканти, журналісти в індивідуальних контактах із закордонними друзями та колегами, здебільшого без фінансової підтримки з боку Міністерства культури, несуть у країни широкого світу правдиве та трагічне слово про Україну, а також інформацію про прадавні культурні традиції народу. Отже, фіксуємо НОВІТНІЙ період у розвитку цивілізаційних та культурних процесів в Україні та нову періодизацію (як втілення процесів розвитку) як рефлексію на нові, екстраординарні умови життя в країні та на зміни у свідомості цілої нації. Мистецтво рішуче відкинуло «культ недовіри». З'явилися всі підстави фіксувати «естетичний поворот» української візуальності, її гуманістичне опам'ятування. Час тектонічних зсувів та хаосології повоєнного буття всіх повертає до голоду за позитивними цінностями як за критеріями гуманізму. Його зараз потребують всі та кожен як кисню, як набоїв для фронту.

Висновок. Розгляд української актуальної мистецької ситуації в цілому, особливо творів молодого покоління митців, дає підстави фіксувати стрімку зміну філософських, світоглядних та пластичних моделей у свідомості художників у 2022–2024 роках, їхню увагу до проблем етичного відображення світу.

Література

1. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини та суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 109 с.
2. Беньямін В. Вибране. Львів: Літопис, 2002. 213 с.
3. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. № 10. С. 61–71.
4. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 477 с.
5. Личковах В. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва). Чернігів: ЧОІППО, 2002.
6. Малахов В. «Лихий погляд» у сучасному світоставленні // Філософія етнокультури та морально-етичні стратегії громадського самовизначення. Чернігів: ЦНТЕІ, 2006. С. 21–24.
7. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: PablishPro, 2019. 480 с.
8. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями: Хрестоматія / Упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ: Ваклер, 1996. 428 с.
9. Хома О. Ніцше і шизоаналіз // Філософсько-антропологічні читання'96. Київ: Стилос, 1997. С. 147–156.

References

1. Bauman, Z. (2008) ***Hlobalizatsiia. Naslidky dlia liudyny ta suspilstva*** [Globalization: The Human Consequences] (I. Andrushchenko, Trans.). Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
2. Benjamin, W. (2002). ***Vybrane*** [Select Works]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
3. Bychkov, V. (2003). Fenomen neklassicheskogo esteticheskogo soznaniya [The Phenomenon of Non-classical Aesthetic Consciousness]. ***Voprosy filosofii, 10***, 61–71 [in Russian].
4. German, M. (2005). ***Modernizm. Iskusstvo pervoy polovinyi XX veka*** [Modernism. Art of the First Half of the Twentieth Century]. SPb.: Azbuka-Klassika [in Russian].
5. Lychkovakh, V. (2002). ***Vid Fausta do Leverkiuna: Vstup do neklasychnoi estetyky (Lektsii z filosofii suchasnoho mystetstva)*** [From Faust to Leverkühn: Introduction to Non-Classical Aesthetics (Lectures on the Philosophy of Contemporary Art)]. Chernihiv: ChOIPPO [in Ukrainian].
6. Malakhov, V. (2006). "Lykhyi pohliad" u suchasnomu svitostavlenni [The "Evil Eye" in the Modern Worldview]. ***Filosofiia etnokultury ta moralno-etychni stratehii hromadskoho samovyznachennia*** (pp. 21–24). Chernihiv: TsNTEI [in Ukrainian].
7. Petrova, O. (2019). ***Mystetskyi Kyiv 1990-kh. Rekonstruktsiia*** [Artistic Kyiv of the 1990s. Reconstruction]. Kyiv: PablishPro [in Ukrainian].
8. Liakh, V. & Pazenok, V. (Eds). (1996). ***Suchasna zarubizhna filosofiia. Techii i napriamy: Khrestomatiia*** [Modern Foreign Philosophy. Currents and Trends: A Textbook]. Kyiv: Vakler [in Ukrainian].
9. Khoma, O. (1997). Nitsshe i shyzoanaliz [Nietzsche and Schizoanalysis]. ***Filosofsko-antropolohichni chytannia'96*** (pp. 147–156). Kyiv: Stylos [in Ukrainian].

Olga Petrova

A Paradigm Break in the Artistic Thinking of Ukrainians During Wartime

Abstract. The article examines the transformation of the aesthetic and ethical worldview and thinking of the creative youth of Ukraine in the conditions of sociopolitical upheavals (the beginning of the 1990s and the war of 2022–2023). In the 1990s, the youth movement defined itself as an opposition to the "single method" of socialist realism. The author explores the reasons for artists' fascination with the ideas of the "philosophy of mistrust." The article also discusses the next wave of the bifurcation explosion during the 2014 war, and especially in 2022–2023, in the conditions of a total breakdown in the system of political and cultural demand of society and the aesthetic response of artists to social disturbances during the military situation in Ukraine. The author compares new thematic, substantive, and stylistic innovations in the art of Ukraine, especially in the work of the young generation of artists, to the previous period of art development. The article demonstrates the constant strengthening in creative explorations and highlights the results of journalistic and moral emphasis in works and new humanism in the modern art. The author outlines the reasons for the emergence of the national Cultural Front, with its ethical program and socio-cultural results.

Keywords: radicalization of art in the 1990s, absolute present, philosophy of distrust, era of suspicion, actual art, outrage, "evil eye," receptive pluralism, bifurcation explosion, war, cultural front, humanism.

Стаття надійшла до редакції 04.08.2024

Ігор Ісиченко, Марина Протас

Сутнісні пріоритети становлення етноментальної ідентичності на засадах цілісної культурної пам'яті

The Essential Priorities of the Development of Ethnomental Identity on the Basis of Integral Cultural Memory

УДК 7.011.2
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318905

Ігор Ісиченко
Кандидат географічних наук, науковий співробітник відділу методології мистецької критики Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Igor Isychenko
Candidate of Geographical Sciences, Researcher in the Department of Methodology of Art Criticism, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: igor.isychenko@gmail.com
orcid.org/0009-0000-4218-4002

Марина Протас
Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Maryna Protas
Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, Chief Researcher in Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: protas.art@gmail.com
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. Сучасна Україна проходить етапи подолання історичного виклику, виправляючи хиби пан'європейського сценарію розвитку, що досі поширює постмодерністська колективна свідомість як патерни contemporary public art та новітні технократичні теорії, серед яких synaesthetic, яка намагається довести неактуальність (в поточну добу техноцентричного постгуманізму) ідей трансцендентальної естетики та емпатійного артвислову. Проте незаангажовані культуріндустріальним артбізнесом західні і вітчизняні науковці, які розуміють важливість тяглости цілісної культурної пам'яті нації, опираються роботизації культури почуттів з боку техно-естетичних теорій. У статті запропоновано погляд на те, як традиційний духотворчий потенціал може оновити сутнісні пріоритети суспільних теорій, що, особливо в контексті арт-критики, має першорядне значення.

Ключові слова: арттеорії, мистецтвознавство, трансцендентна алетея, притчевість, українське мистецтво, пан'європейська культуріндустрія, synaesthetic, contemporary public art.

Постановка проблеми. Понад сто років тому Франц Кафка в передчутті світової катастрофи написав одне з найвідоміших своїх оповідань «Про притчі» (1912), яке досі викликає різні тлумачення, зокрема щодо діалогу двох персонажів, де перший реагує на мудрість сентенції предків: «Якби ви йшли тільки за притчами, ви б самі стали притчами і тим самим позбулися б усіх ваших щоденних турбот». Інший відповідає: «Б'юся об заклад, що це теж притча». Перший: «Ти виграв». Другий: «Але, на жаль, тільки в притчі». Перший: «Ні, насправді: у притчі ти програв» [1, p. 158].

Вальтер Беньямін пояснював труднощі розуміння таких текстів тим, що модерні «розум і лукавство вклали хитрощі в міфи, котрі вже не є непереможними. Тому казкові оповідання — це традиційні історії про перемогу над міфічними силами, а казки для діалектиків — це саме те, що писав Кафка, коли брався опрацьовувати легенди. Він вставляв у них маленькі трюки; потім використовуючи їх доказом того, "що неадекватні, навіть дитячі хитрощі теж здатні нести визволення"» [2, pp. 117–118]. А саме — сутнісне визволення від ілюзій емпіризму, які знівелювали «непочуттєву подобу зоряного неба» (ономатопею мікросвіту як тугу за красою гармонії макросвіту), згідно з Вальтером Беньяміном [3, S. 209, 210]. Тож «творчість Кафки — це еліпс з детермінованими фокусами: з одного боку оригінальними і неочікуваними міркуваннями та роздумами, а з іншого — досвідом modern-мешканця великого міста», «який знає, що він знаходиться у милості величезної офіційної машини, функціонуванням якої керує влада». Водночас, «переживання Кафки абсолютно відповідні новітнім відкриттям в сучасній фізиці», підкреслює В. Беньямін, наводячи паралелі в текстах письменника і сера Артура Еддінґтона, з тривогою відмічаючи інтенції епохи покінчити «в значних масштабах» з мешканцями планети через розробку «технологій сучасної війни» [2, pp. 141, 142–143].

Відповідно, наївна віра modern-людини в розум, який розчаклував природу і міфи, вже через кілька років трансформувалася в жах перед вигадливістю розсудку вбивати у Першій світовій війні чи диявольському перетворенні імперії СРСР на концтабір. Не дивно, що Беньямін, коливаючись між містицизмом Тори і західним марксизмом, отримавши звістку про те, що в СРСР діє переслідування письменників, з сумом зауважив: відбулася колективізація, «передача розумових засобів виробництва у суспільну власність» («the transfer of the mental means of production into public ownership») [2, p. x]. Проте з часом ця хвороба ширилась. Після розпаду СРСР, на початку XXI століття ті слова можна було б повторити стосовно постмодерних public art та глобалізованих науковців й критиків, що знов засвідчує правоту філософа в аспекті неоліберальної культурної самопрофанації, що Беньямін із сарказмом охрестив «склеротичним ліберально-морально-гуманістичним ідеалом свободи» (the sclerotic liberal-moral-humanistic ideal of freedom) [2, p. x], що також приховано сприяє розв'язанню війн.

Менше з тим, із здобуттям державної незалежності українська культура, мистецтво і арткритика зокрема довірливо адаптували західну contemporary естетику як символ справжньої демократії і свободи, не помічаючи ентропних вад неоліберального репресивного тиску культур-індустріальних бізнес-стратегій на вільну самореалізацію діячів культури і мистецтва. Відтак в міленіум культурний простір країни зависає в біфуркаційному стані, коли етноментальний код нації, що зцілював наслідки русифікації в творчій свідомості, раптом перекриває некритична реплікація пан'європейського симулякру global art. Те, як творча еліта українського артизму сприймає ідеал свободи, наприклад, чітко зафіксував львівський проєкт зі створення екопарку публічної скульптури в с. Стрілки протягом 2020–2021 років, де на тлі «архаїчної минувшини» творів, дотичних ідеалів трансцендентальної естетики (автори яких були залучені до проєкту, аби задовольнити естетичні смаки старшого покоління глядачів), головний акцент було зроблено на контемпорарних об'єктах молодої ґенерації в стилістиці західної postmodernism-епістеми.

Проте постмодернізм вже понад сімдесят років наполегливо відмовляє трансцендентному виміру ідей заради редукованих концептуальних трюків іронічної гри з патернами емпіризму (хоча за той самий поважний вік навіть «союз нерушимий» імперії СРСР встиг зникнути з мапи світу, реальність змінилась, отримавши нові проблеми), а капіталізовані візуальні практики суспільства споживання, маніфестуючи в міленіум «вічну молодість», святкують соціополітичний поворот постоб'єктного активізму, жваво обговорюючи «смерть мистецтва». Брутальність ситуації свого часу намагався розкрити український філософ Олексій Босенко, наголошуючи на штучному скасуванні «випадкової свободи мистецтва» реплікацією сфальшованого часу збочених форм «катівних видів мистецтва, чиє зникнення вирішено історичним ходом розвитку, що передбачає природну смерть», але яке до останнього продовжує «механічно копіювати розпад на елементи процесу

виробництва», де контроль за уявою є «прямим ідеологічним диктатом» [4, с. 453].

По суті, постмодернізм зайняв позицію другого кафкіанського персонажа, що помилявся стосовно притчі, бо оцінював її крізь позитивістську реальність, яка насправді (але персонаж був неспроможним це помітити) повністю залежна від трансцендентного виміру. Нерозуміння цієї зв'язки веде до проблем, а усвідомлення звільняє від їх тягаря, і тоді «як вгорі, так і на землі», — стверджують мудреці світу. Глобалізований артизм та лобі техно-synaesthetic (як, наприклад, Жарко Паїч) дистанціювались від «притч» трансцендентальної естетики — як притч того першого мудреця, який говорив про необхідність розширити вищою істиною емпіричний досвід, де *неосяжне* ніхто не може осягнути, і лише істина дає шанс адаптувати те *неосяжне*, що дозволить звільнити поточну реальність від усього тягаря життя. Аналогічно ми бачимо стратегічний програш global art, подібний до програшу другого персонажа притчі, долю якого наслідують сьогодні теоретики synaesthetic, редукуючи «непочуттєву подобу зоряного неба» в машинну гру «cosmic dance idea» в темряві without sensitivity. Бо ж замість «поняття естетики як філософської дисципліни про мистецтво та чутливий світ» Паїч, спираючись на думку Норбера Вінера про автономність інформації від матерії й енергії навіть в кореляціях з мовою, теоріями, технологією, пропонує синестетичну концепцію технопоезису як «синтетичного випробування техногенних ланцюгів людських і машинних відносин», тобто «синестетику в сенсі технічно виробленого способу мислення та відчуття світу» на базі взаємодій між «А-інтелектом» і «А-інтуїцією», як в біокіберперформативному «балеті» Кена Ринальдо [5, pp. 344, 353]. Жага конструювання автономного світу технопоезису, де «тіло в естетичному способі виробництва думки виходить за межі інтенціональності об'єктів і реальних травм», не дозволяє адептам synaesthetic почути і зрозуміти глибинні сенси «пташиної мови» притчової ідіосинкразії Беньяміна та Кафки, тому Жарко Паїч, хоч і посилався на Беньямінову інтерпретацію кафкіанських текстів, але ж знайшов там ряд «невідповідностей інтерпретацій щодо пошуків Бога чи несвідомої травми (теології й психоаналізу)», чого варто було очікувати враховуючи його тезу: «тіло весь час мислить у всебічному біокібернетичному горизонті як наборі умовних подій, починаючи з нового визначення життя за межами біології та зоології, антропології та психології» [5, pp. 348, 350, 351].

Симптоматично: культура західної цивілізації все ще перебуває в ілюзії ніби бачить реальність адекватно, але її запорошена оптика давно потребує сутнісної гігієни. Це вкрай актуально підкреслити саме сьогодні, коли в Україні триває, за виразом Джорджо Аґамбена, «біла світова війна», а інтелектуали світу знов дискутують на тему страхіть Страшного Суду, центрову тему в творчості Кафки, як зауважив Ґершом Шолем у листі від 1 серпня 1931 року до Вальтера Беньяміна [6, pp. 172–174]. Саме через те, що країни не зробили належних висновків з Другої світової війни і не спрямували культуротворчі процеси в бік гармонізації технократичного розвитку аспектом духового/притчового екстазису в абсолютний час-простір, історія повторює апокаліптичний урок, в той час як технократи продовжують стверджувати, що «репродуктивна сингулярність техносфери щодо тіла не мусить поновлювати гідність оригіналу в системі реплікації [multiplication] естетичних об'єктів (редімейд)» [5, p. 352].

Сьогодні історія примушує людство зробити «роботу над помилками» і опрацювати за період історичних викликів адекватну стратагему майбутнього розвитку, закладаючи й пророщуючи його насіння вже зараз. Тим паче, що в умовах війни стало очевидним: постмодернізм, переживши три клінічні смерті за свій тривалий термін перебування домінуючою парадигмою, остаточно програв через те, що обмежив себе умоглядно-концептуальним емпіричним просторо-часом, всякий раз відкидаючи алетею «непочуттєвої подоби зоряного неба». Комодифікована техно-творчість не здатна спонукати до духовного прозріння, висвітлюючи емпатію і особливості екзистенційного буття в умовах катастроф людства. Тому, як сьогодні вчергове доведено, Беньямін мав рацію, коли сприймав твори Кафки пророчими, на що звертала увагу також Ганна Арендт, наголошуючи на спорідненості світовідчуття обох письменників, які використовували притчевість у своїй ідіосинкратичній уяві й лексиці.

В цьому аспекті завдання перед вітчизняними науковцями і арткритиками постає надзвичайно

відповідальне, адже воно дотичне, окрім фахового культурно-мистецького профілю, також комплексу філософсько-соціополітичного, когнітивно-епістемічного контекстів. Тим паче, що сьогодні цивілізаційна спільнота націй, що стоїть перед загрозою ядерного апокаліпсису, не має іншої долі як переосмислити фундаментальну парадигму культурного розвитку, уникаючи помилок абсурдного існування, як в того кафкіанського міста, герб якого прикрашав кулак, але ті містяни знали пророцтво, що цей кулак через п'ять колін зруйнує їх місто та башту, яку вони вже не бажали будувати, натомість вели криваві війни, тож, застерігав Кафка, постійно «зростала технічна майстерність, і разом з нею нагода до конфлікту». Але ж можна було обрати і кращу долю, доклавши сутнісних зусиль, зчитуючи з притчі *ненаписаний* сенс [3, S. 212, 213].

Мета статті — використовуючи історико-компаративістський метод, довести необхідність сутнісних змін сучасної фундаментальної парадигми, що потребує переорієнтації суспільної свідомості з технократичної комодифікованої логіки культуріндустріального бенчмаркінгу на ідеали трансцендентальної естетики, що виведе арттеорії й практики з кризового стану, та відкриє перспективи абсолютно вільної творчості за межами деструктивних впливів ідеологій артбізнесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомий в США і ЄС професор філософії та мистецтвознавства Доналд Куспіт, досліджуючи в міленіум епістемічні зсуви в арттеоріях XX–XXI століть [7; 8], звернув увагу на те, що разом із популярністю постмодерністських візуальних практик, які перетворилися в сервільний апарат міжнародного бізнесу, й появою професійної арткритики в останній третині XX століття, з'явилась тривожна тенденція контрольованої маніпуляції розвитком культуротворчих дисциплін, де капіталізована критика репресивним чином почала вказувати, *що* вважати зразком для наслідування, а *що* необхідно «скинути з пароплава сучасності», при тому суспільна «критична свідомість знаходиться на межі витіснення економічною свідомістю», відтак саме гроші визначають цінність мистецтва. Куспіт констатує: тепер «сучасний критик перебуває в сумнівному становищі, якщо не сказати, в жахливій ситуації: його критична свідомість — знання й чутливість, які він може застосувати при аналізі мистецтва, обмежена вимогами ринку, принаймні, якщо він хоче отримати увагу "впливових людей", які мають владу у світі мистецтва, тобто людей із грошима», критик мусить «ототожнювати художню цінність з економічною», оскільки «висока економічна цінність автоматично означає, що твір отримав велику художню цінність — а це виводить його з царини історії мистецтва у власну привілейовану сферу», як це сталось з Енді Ворголом; отже «ми знаходимося в ситуації, схожій на "оцінку" фільмів: все, що нам потрібно знати про фільм, це те, що він заробив величезну суму грошей, коли вийшов на екрани», та «якщо мистецтво є духовною їжею для роздумів і емоційним підживленням життя, то дотик Мідаса надбагатих колекціонерів перетворює його на бездуховне, мляве золото. Дотик Мідаса знищує сам себе, оскільки знецінює, абсурдно переоцінюючи, мистецтво» [9].

Загальновідомо, що поширенню формалістичного аналізу творів модернізму сприяли критичні праці британського аналітика Роджера Фрая, автора терміну постімпресіонізм і теорії нової модерністської епістеми, про що Фрай розмірковував у знаному дослідженні «Vision and Design» (1920), наголошуючи: коли імпресіоністи довели мистецтво до рівня печворку, інші поставили під питання доцільність «спрямованого на репрезентацію мистецтва; і в той момент, як виникає це справедливе питання, стає зрозумілим, що немає логічного підґрунтя в псевдонауковому припущенні ніби мірилом мистецтва є лише валідність візуальних форм. Тоді з'ясувалось, що мистецтво опинилося на критичній межі, і назріла неминуча найзначніша революція в мистецтві, після того як греко-римський імпресіонізм перетворився на візантійський формалізм. Цю революцію розпочав Сезан, а продовжили Ґоґен і ван Ґоґ» [10, p. 19]. Так була легітимована нова система модерної естетики як «чиста пластичність», яку обстоювали в термінах структурного дизайну. Куспіт зауважує: колега Фрая з Bloomsbury group критик Клайв Бел також дійшов висновку, що в мистецтві мають сенс лише абстрактні формальні елементи, тоді як сенс репрезентативного візуального досвіду є нічим іншим, як «випадковим анекдотом»; тож нова епістема мотивувала появу «Авіньйонських дівчат» Пікасо, або полінезійських творів Ґоґена. Проте іронія містилась в тому, пише Куспіт, що революційна

модерністська реформа базувалась на реактивації ідеї «західного колоніалізму», а закохані в урбанізацію митці ностальгували за духовним буттям людини, яка жила в примітивних суспільствах в гармонії з природою. Таким чином, «європейські митці і критики, які прагнули порвати з традицією і створити нове мистецтво нового століття», із романтичним пафосом «сприйняли мистецтво не-західних неіндустріальних культур, як, наприклад, африканське, вбачаючи у ньому чисту пластичність» (хоча остання належала саме традиційному мистецтву аборигенів) [7]. Менше з тим, чистій пластичності Кандинського, або групи De Stijl, яких захищала «формалістична критика», ще на початку XX століття протистояв концептуалістичний рух (дада, конструктивізм, сюрреалізм), що сповідував принцип антимистецтва, іноді поєднаний з фройдизмом, або навмисним епатажем глядача, і це справді розширювало можливості артлексики. (Паїч мав рацію виводячи особливості лексики contemporary art від перформативних актів дада: «Все XX століття пройшло під знаком "смерті естетики". Тож вже немає достатніх підстав для утримання художньої чи естетичної автономії суб'єкта при вторгненні техніки масового копіювання оригіналу. Натомість бунт об'єкта виникає в прагненні незручностей чисто тілесного звільнення від тиранії чистого розуму та логічної послідовності мови. Перформативне мистецтво, створене дадаїзмом у ранніх авангардних рухах під час Першої світової війни, стає останньою сферою естетики події. І так воно передує всім іншим формам contemporary art» [5, p. 338].) Куспіт підкреслює: хоча модерністи тоді опиралися будь-якій класифікації їхніх експериментів, формалістичній чи концептуальній, головною інтенцією митців залишалась формальна інновація із експресивністю вислову. В США підтримці саме формальної версії авангардного руху, насамперед абстракціонізму і кубізму, сприяла поява 1929 року Музею сучасного мистецтва (MoMA) в Нью-Йорку, що його заснувала родина Рокфелерів (не кажучи вже про перше знайомство американців 1913 року з modern art на Armory Shaw, влаштованому силами Асоціації американських художників та скульпторів). Музей в особі першого директора Альфреда Бара-молодшого проводив чітку «ортодоксальну лінію високого формалізму», не переймаючись помітним волюнтаризмом «вузького обмеження спектру авангардного мистецтва, де перевага віддається формальному», втім, MoMA вже сприймався як «авангардна академія, яка, здавалося, мала більший авторитет, ніж саме мистецтво», не дивлячись на те, що «влада інституції диктувати та регулювати історію мистецтва була очевидною». Втім протягом 1940-х років формалізм абстрактного експресіонізму досягає власної межі, тоді «митці-абстракціоністи почали самі виконувати роль критики, намагаючись пояснити та виправдати власну діяльність», тож ця ситуація сприяла тому, що від зламу 1950–1960-х років «критика стала невід'ємною частиною мистецької сцени, й такою ж суперечливою, як мистецтво, з яким вона має справу», причому саме американська критика домінує, передусім Клемент Ґринберґ, коли, отримавши лаври замість Роджера Фрая і Клайва Бела, доводив важливість абстракції формальних елементів medium-вислову, які повертали чистоту самодостатньої естетичної цілісності твору, маніфестуючи герметичну автономність площинності, так що «картина не мала іншого значення, окрім чистої реальності кольорів та їх руху на полотні»; втім, Ґринберґ «відчував, що за занепадом мінімалізму настає смерть мистецтва через зловживання "мистецтвом новизни", і тому не підтримував попарт і репліки дада», хоча концептуалісти вже перейшли у відверту атаку на критиків-формалістів [7].

Між тим і апологет формалістичної теорії Альфред Бар-молодший зберігав непохитність при звинуваченнях, зокрема, Меєра Шапіро, який вказував на вади його теорії, а саме на відсутність емпатії, що руйнує цілісний контекст мистецької еволюції. Теоретичні сперечання сприяли тому, що роль критики протягом 1970-х ставала помітно впливовішою. Куспіт також згадує атаку Лео Штайнберґа, іншого опонента формалістичного підходу в оцінці мистецтва, за яким «ідеальний критик» Клемента Ґринберґа, описуючи лексичні засоби митця, «залишався байдужим, нехтуючи впливом культури, будучи глухим до іронії, іконографічних особливостей»; натомість постмодерністські критики маніфестували зацікавлену щирість, коли пристрасно реагували на соціальні, психологічні проблеми, що віддзеркалювали інноваційні твори. Не дивно, що інший опонент Ґринберґа — Гаролд Розенберґ обстоював суб'єктивістичне «мистецтво

як самовираження у найглибшому сенсі — самотворення», що зобов'язує кожного критика психосоматикою відчувати філософські інтенції «стривожених творів мистецтва», витлумачуючи соціальні та політичні посили.

У цієї дуелі головним лобі постмодерністської концептуалізованої епістеми стає Лоуренс Аловей, який першим аналізував попарт як знакову систему в контексті теорій масової комунікації, обстоюючи «експансіоністську естетику, де було місце як для абстрактного експресіонізму, так і для Голівуду», при тому, слідом за Леслі Фідлером, Аловей робив ставку на маскультуру як соціально залучене мистецтво, рішуче відкидаючи елітарність творчості в оптиці Фрая чи Ґринберґа. Отже, Куспіт резюмує: «Для Аловея обов'язок критика полягає в тому, щоб ідентифікувати й аналізувати поточне актуальне мистецтво, узгоджуючи його з соціальним контекстом, який дав йому початок… Він вважав, що мистецтво має соціально-історичний зміст, що воно створене митцями, життєво зацікавленими в результатах порушених проблем»; втім, Аловей зводить мистецьку критику лише до щабля «коментарів», яким можна поділитися на шпальтах медіа чи фахових видань, і така позиція викликає в Куспіта опір: «Здається, це заперечує існування будь-якої "сутності" чи об'єктивної істини в мистецькій критиці й в будь-якому справді релевантному способі її застосування», та водночас це засвідчує «важливе явище XX століття: появу професійної арткритики», коли кожне медіа надає спеціальну колонку для дискусій критиків й огляду мистецьких виставок, так що історики мистецтва теж не гребували писати критичні есеї, академізуючи цю дисципліну, демонструючи міць критики, переважаючу саме мистецтво, яка у дидактичному запалі повчала: що вважати гідним її уваги, а що ні, «критика радше не просто інтерпретувала мистецтво, просвітлюючи глядача стосовно нього, а диктувала йому, ніби ідеологія: теоретичне втручання стало маніпулятивним контролем мистецької практики. Іншими словами, в певний момент відповідність критичній теорії опинилась важливішою за творчу креативність, що свідчить про істинність категоричного твердження історика мистецтва Макса Дж. Фридлендера про те, що "панування теорії завжди зростає пропорційно тому, як щезає творча сила"» [7]. Критичні теорії від 1960-х озброїлися концептуалізованим міркуванням, і з легкої руки Розалінд Краус «такі французькі теоретики культури, як Жан Бодріяр, Мішель Фуко та Жан-Франсуа Ліотар використовували митців для раціоналізації та виправдання власного мистецтва — напускаючи інтелектуальної містичності та яскравості, а критики — для пояснень мистецтва в термінах постструктуралістського розуміння сучасної культури. Та незрозуміло чому саме французькі теоретики повинні мати монополію на тлумачення сучасної культури, хоча їх передбачувана лівизна здавалась привабливою для потенційних "просунутих" критиків і митців, тобто претендентів на мантію авангардизму, яка все ще означала сама по собі "опір", ключове слово з 1970-х років, якщо вже не "революцію"», і це при тому, що «наприкінці XX століття авангардизм багато в чому став академічним, рутинним і повторюваним», проте, за Деніелом Белом, це «швидко формує аудиторію та ринок»; «подив і шок від нового перетворюються на модну новизну, підживлену капіталістичним імпульсом, а не глибокою турботою про мистецьку й людську правду, що, у свою чергу, призводить до інтелігібельних способів її артикуляції. Отже, іронія авангардного мистецтва полягає в тому, що сповідувана лівість і ніби радикальна відмінність перетворили його на висококонкурентний ринковий капіталістичний трофей… Авангардне мистецтво, що колись мало тавро нелегітимного, стає законним, наче золото в банку. Таким чином, ставки арткритики — що колись прагнула здобути визнання авангардного мистецтва — радикально змінилися», тепер, фіналізує Доналд Куспіт, посилаючись на книжку Пітера Вотсона «Від Мане до Мангетена: формування сучасного артринку» (1992, де показано як капіталістична культура перетворила мистецтво на предмет розкоші, а критику — лише в упаковку), тепер «арткритика, якою б високою не була, є обслугою артринку як частини панівного суспільства споживання» [7]. А значить «психосоціальна» обгортка артепістеми постмодернізму, анонсована в міленіум соціополітичним поворотом актуального мистецтва, — черговий трюк консюмеризму. Тому Куспіт вважає постмодернізм декадентським періодом, коли бунтарський дух авангарду, по суті, випарувався, нейтралізувався, але він плекає надію на самоідентифікацію ідіосинкратичного мистецтва, що позбудеться залежності від меркантильної ідеології бенчмаркінгу.

Кризовий стан теорій і практик сучасності неодноразово аналізували й українські фахівці. Зокрема, у збірці ІПСМ НАМУ «Сучасне мистецтво» (2021) зазначалось: «Від зламу міленіумів політично незаангажована світова аналітична думка констатує тотальну гуманітарну ентропію, що небезпечно віддзеркалилася глибокою кризою в теорії та практиці мистецтва. Відповідно, на теперішній час помітно примножуються лави тих науковців, які схильні вбачати в поверхових фактах різкого зростання обсягів друкованої продукції глянцевих часописів та банальних буклетів, — що супроводжують артпроєкти галерей або акції паблікарта, які інвестуються приватними фондами і центрами, — передчасну смерть арткритицизму, котрий перевтілився, за висловом Джеймса Елкінса, у "непролазні хащі залишених без відповіді куп плутаних питань". Мистецькі практики, призвичаївшись існувати в умовах глобального артринку, перебувають в не менш важкому кризовому стані. Маніпулятивне тлумачення поняття публічності та орієнтування паблікарта на суспільно-політичну та соціально-виховну проблематику, що виправдовує феноменологія речі, призводить до скочування артвислову на щабель кітчу. Фетишизація артоб'єкту як товару сприяє культивації інструментальної свідомості митців. Публічні візуальні практики, формально наслідуючи історичному авангарду, намагаються розчинитися в повсякденних проблемах буття, перетворюючи артоб'єкти на опредметнені/реїфіковані політичні та соціокультурні інвективи або на нейтральний абстрактний дизайн, де домінуючим критерієм валідності духу часу як квазісучасності стає незвичність інноваційного вирішення лексичного виразу. Феноменологія речі легітимує будь які експериментування, але не в змозі подолати кризу теорії і практики, що втягує культурно-мистецьке буття суспільства у пролонгований стан гістерезису» [11, с. 195]. Подібні проблеми постмодерністської декультурації культури досліджувались також у статті, що опублікована у журналі «Художня культура. Актуальні проблеми» (2024), і де, зокрема, розглядалась цілком кафкіанська ситуація, бо: «Від зламу міленіумів, коли художня спільнота активно обговорювала черговий постмодерністський соціополітичний поворот і "смерть мистецтва", а також від моменту проголошення Dubai's Global Art Forum бізнес-проєкту Culture and Building Future Art Cities, де термін "global art" був визначеним альтер-его contemporary art, світова науково-аналітична думка розділила діатрибу на кілька векторів. Адепти машинної свідомості Bio General Intelligence прогнозували неймовірне майбутнє після "біосингулярності" вдосконалення ШІ (Artificial Intelligence) та констатували настання "четвертої ери" цивілізаційного розвитку людства як здійснення довгоочікуваних мрій. Їх опоненти з гуманітарних дисциплін знання били на сполох, говорячи про кульмінацію цивілізаційної кризи культури post-human, що загрожує людству колапсом, якщо не зупинити прогресуючу декультурацію, викликану розпадом історичної свідомості постмодерного суб'єкта, із позірним наслідком його деградації» [12]. Тому так важлива саме сьогодні переконлива критична позиція незалежних аналітиків, в контексті сутнісних пріоритетів повоєнної стратагеми арттеорій зокрема, щоб відновити в колективній свідомості людства рятівну «непочуттєву подобу зоряного неба» через усвідомлення небезпеки відмови від трансцендентної істини в умовах редукції культурної пам'яті й капіталізації мистецтва «без почуттів», що сприяє поширенню війн. Адже, застерігав Олексій Босенко, «загублене сьогодення та загублене минуле є межею, по той бік якої — темна нескінченність втраченого назавжди», позаяк неповторна сутність «є нескінченною безліччю явищ, а не одним єдиним», а вигадана позбавлена минулого «випадковість не має сутності, вона несуттєва навіть коли трагічна», «за нею нічого не приховується», бо «знання змінюється обізнаністю, пізнання — упізнанням поточного буття», тож митцю не залишається нічого, окрім клопотів про свою біографію [4, с. 189–191], а теоретику чи критику, зауважує Олексій Роготченко, продукувати «мистецтвознавство комерційне. Це коли замовник замовляє, а мистецтвознавець виконує, доволі часто пишучи нісенітницю або відверту брехню» [13, с. 16].

Виклад основного тексту. У передмові до збірки статей Вальтера Беньяміна «Ілюмінації» (1969) Ганна Арендт, з високим піететом до opus magnum критика, стверджує, що він «практикує химерне мистецтво перетворення марних елементів реального в сяюче, довговічне золото істини, або радше спостерігає та інтерпретує історичний процес,

який призводить до такого магічного перетворення, всупереч нашій уяві про цю фігуру, яка навряд чи відповідає всьому тому, що ми зазвичай маємо на увазі, коли класифікуємо письменника як літературного критика», тим паче коли автор дотримується думки, що «письмо складається здебільшого з цитат — найбожевільніша мозаїчна техніка, яку тільки можна собі уявити». Але при тому Беньяміна-критика також «хвилювало співвідношення між вуличною сценою, спекуляцією на фондовій біржі, віршом, думкою як прихованою лінією, що тримає їх разом і дозволяє історику чи філологу визнати, що усі вони присутні в тому ж періоді»; ба більше, серед усіх артефактів найпильнішу увагу він приділяв дрібнесеньким творам (як от два зернятка пшениці з повним літургійним текстом Shema Israel), бо «для нього розмір об'єкта перебував у зворотному співвідношенні до його значущості. І ця пристрасть, далеко не примха, випливала безпосередньо з цілісного погляду на світ, <…> де значущість і зовнішність, слово і річ, ідея і досвід мусили збігатися» [2, pp. 3, 5, 8, 11–12].

Іншими словами: Беньяміна чарувала не сама *ідея*, але *явище*, коли найменша форма містила і символізувала суть буття, являючи прекрасне дивом творіння. Звідси його незрозуміла, втаємничена мова, яку, подібно до мови Ф. Кафки, не всі здатні розуміти, тому Беньямінове питання зникнення аури в сучасних творах адепти contemporary art завжди тлумачать як гімн машинному відтворенню. Натомість їх опоненти трактують його як неявну інвективу, той вичитаний в графіці Пауля Клеє сум «янгола історії», який підхопив буревій прогресу, і замість майбутнього янгол бачить лише примноження руїн минулого. Тому видавець збірки Леон Візелтир, шануючи геній філософа, адже «важко уявити собі час, коли Вальтер Беньямін не був богом (або кумиром) критики», підкреслив: «він продовжував фундаментальну працю геґелівської "Естетики", несправедливо відкинуту», «У його зачарованому світі існували лише таємниці… Він текстуалізував Всесвіт. Тому що був, по суті, екзегетом, глосатором. Усе, що він писав, було коментарем», «І все ж праці Беньяміна надзвичайно багаті сутнісно пророчим уявленням про: збіднення досвіду в сучасному житті, примат пам'яті як способу свідомості; затемнення аури художнього твору в епоху механічного відтворення (не кажучи вже про електронне); довічний перетин варварства з цивілізацією; плідність критичної месіанської ідеї — всі ці поняття справедливо вшановуються, як і його яскраві дослідження Ґете, Бодлера, Кафки й Крауса. Праця Беньяміна є свідченням того, що релігійне почуття може прояснити світське існування» [2, pp. vii, viii, x]. Отже полілог критичної діяльності Беньяміна досі залишається вершиною фаховості, яку сучасні критики не в змозі підкорити. Між тим в контексті сучасної синестетичної концепції технопоезису проблема зникнення аури мистецтва, а разом з нею зникнення емпатії за формалізмом структурного дизайну, стає першорядною у кластері самоідентифікації культурного коду нації. Тут варто навести такий приклад творчої апорії.

Після ракетної атаки рашистів на Київ 8 липня 2024 року із руйнуванням дитячої лікарні «Охматдит» Борис Грох вже 10 липня оприлюднив у соцмережах інвективну світлину цифрового графічного твору, підписавши його «Military target» («Військова ціль»). Український митець з Євпаторії, автор відомого дизайну марки Укрпошти «Російський військовий корабель, іди на…!» (2022), присвяченій українським прикордонникам і обороні острова Зміїний; митець, який через окупацію Криму у 2014 році живе у Львові, вже створив величезний сюрреалістичний цикл графіки, наскрізь пронизаний апокаліптичним жахом поточної російсько-української війни, де вершники Судного дня в супроводі потворних істот пекла — іпостасей смерті, демонів, упирів, перевертнів, мари, персонажів кіборгізованих антиутопій, скелетів — блукають зруйнованими вулицями міст, зловісно нависають над мирними, вже приреченими на загибель мешканцями, мандрують місячними ночами по берегах Дніпра, збирають криваву данину з України, жадаючи стерти народ з обличчя планети, з пам'яті людства. Серед тих творів, які автор підписав англійською, «The World is over», «War Dogs», «Child of war», «Conflagration», «Negation Delirium», «Lost Symphony», «We had to kill you», «Bleeding», «Slava Ukraini» та інші [14]. Війна, як її бачить, відчуває і переживає митець, отримала детальну есхатологію віртуального літопису, де кожен твір дотичний до основ української народної демонології, що тепер має вигляд свідоцтв, нестерпних

для пересічної людини з невипаленим постгуманізмом почуттям. Декілька плакатів з циклу увійшли в нідерландську експозицію Design Museum Huis Dedel «Ukraine. People. Courage. Posters», презентовану у Гаазі восени 2023 року. Поряд з творами Гроха експонували широковідомі від моменту повномасштабного вторгнення рашистів в Україну роботи Нікіти Тітова, Юрія Журавля, Максима Паленка, Олександра Грехова, митців об'єднання Pictoric, і кожний експонат був мемом, що миттєво поширювався соціальними мережами. За ініціативою музейників, виставкові естампи були роздрукуванні з благодійною метою, а отримані з їх продажу кошти спрямовані на медичні потреби України. Але поряд з подібним емоційним аспектом творчого вислову існували й приклади абсолютного ігнорування не лише аури мистецького твору, а й долі народу. Негативну нішу цієї апорії зайняли ті з митців, хто, покинувши країну, ментально стерилізувались і почали з нуля планувати власний бізнес компанії з використанням ШІ-виробництва. Активний учасник міжнародного руху скульптурних симпозіумів Михайло Левченко, автор реплікованих апропріацій в стилістиці Хуана Міро, перебравшись на інший континент у жовтні 2023 року, запропонував проєкт структурного дизайну Нью-Йорк Сіті, синтезуючи 3D-дизайн з кібер-технологічними можливостями скульптурного стартапу, про що він повідомляє в інтерв'ю, де не знайшлось місця для співчуття українцям, але мало місце цілком доступне американському реципієнту банально-аморфне занепокоєння можливістю розв'язання глобального конфлікту [15]. Такими ж байдужими виглядають і синестетичні проєкти цього митця.

Історія, як відомо, має сталу звичку (при подальшому повторенні без належних висновків людства з її уроків) скочуватись до фарсу. Невипадково в міленіум контемпорарні артоб'єкти прагнуть гігантських розмірів при мінімумі або відсутності сенсу, тоді як цитатність вийшла з-під контролю і формалізувалась, втративши доцільність у безглуздій концептуалізації апропріацій, що реплікує пастиш пастішу, симулякр симулякру. Ідеологія артринку піддає анафемі прибічників Беньямінової «пташиної мови» (Ґершом Шолем), які доводили, що постмодернізм теж «мало що міг зробити для науки… як і для пам'ятників», тим паче при ігноруванні втілення «сукупності чуттєво пережитих фактів», як нагадувала Ганна Арендт слова Беньяміна, через які академічні кривдники завадили його науковій кар'єрі, а критику оголосили не вартим уваги жанром і тим ізолювали філософа, бо «лише ідеологія, а не ранг і якість, може утримувати групу разом» [2, pp. 10, 23–24]. Остання теза цілком відповідає поточній постмодерністській ідеології споживання, яку культивує культуріндустрія, та й у цьому випадку має вагу кафкіансько-беньямінівська думка: «лише заради безнадійних нам дана надія», тому ще плекаємо надію на адекватну модернізацію давньої алетеї. Арендт підкреслює щодо Кафки і Беньяміна, що їх «мислення занурюється в глибини минулого не для того, щоб відродити його таким, яким воно було, але щоб сприяти оновленню вимерлих віків» [2, pp. 41, 51].

Тож в екопарку с. Стрілки актуальним і пророчим виявився кафкіанський твір «Сирена. Передчуття» (2020) скульптора Володимира Протаса, дотичний притчі письменника «Мовчання сирен» [16], образно-композиційно візуалізуючи на той час ще не пережитий нами жах повномасштабного вторгнення. Твір став апокаліптичним і для самого скульптора, позаяк, як попереджав В. Беньямін, людина не може опиратися смертоносному мовчанню тих сирен, що руйнують все на шляху «тотального звільнення, якому ніщо земне вже не мало змоги протистояти», тож виконавши скульптуру, художник пішов у засвіти. Та перед початком симпозіуму скульптор пояснював ідею твору: «У ситуації сучасних криз — геополітичної, кліматичної, посткультурної — переосмислення античного міфу про Сирен в дусі Франца Кафки видається актуальним. Майбутнього у Сирен немає: однаково сумний кінець через фатальне падіння і трансформацію у каміння. Сирени, які не змогли зупинити команду Одіссея і котрих покарали Музи за надмірну самооцінку, бо вважали себе справнішими у співах за покровительок мистецтв, втілюють сучасну цивілізацію, що прямує у безодню глобальної кризи, нехтуючи духовними традиціями, провокуючи техногенні катастрофи, пандемії і війни, впливаючи на кліматичні зміни. Семантика композиції загострює саме гуманістичний аспект ймовірного апокаліптичного сценарію завершення історії людства на планеті» [17, с. 44]. Отже, тему Страшного Суду еманує і пластика

скульптури, і сам матеріал (граніт), в якому застигає сирена, буквально в передсмертній судомі перелякано вдивляючись у небо, проте надія в автора залишалась, бо «людство вільне обирати: змінюватися, роблячи життя культурно-духовно повноцінним, або загинути» [17, с. 45].

Таке сприйняття трагічної ситуації нагадує роздуми Кафки, коли він сперечався з Максом Бродом, доводячи, що якщо людство в голові Бога є суїцидальними думками, то не через Його мізантропію, просто в Нього був поганий день, та цей поганий настрій мине, хоча термін надії в реальності людини має іншу пролонгованість [18, p. 75]. Та поки українські митці грають в пастиш авангардного бренду MoMA столітньої давнини, презентуючи восени 2024 року свої пластичні експерименти на галявинах Софії Київської, де формалістична критика в симбіозі з концептуалістичним пафосом феноменології речі переконує суспільство в актуальній цінності тих творів, — істина мистецтва залишається в абсолютній самоті непотривожених вищих сфер, а тіло культури, як зазначав Беньямін, — нечистим, хоча Армагедон торопить українців визначитись і уважно придивитись до дискурсу західних незалежних науковців, якщо надто дошкуляє недовіра до вітчизняних, теж незалежних від політики і бізнесу, аналітиків. Мусимо визнати: війна вносить суттєві корективи в арт-епістему, як це трапилось під час Першої та Другої світових війн, але щоразу мали місце викривлення. Доналд Куспіт підкреслює поступову сутнісну редукцію. Західний критичний екфразис з елементами соціальної філософії залишався на порядку денному (завдяки представникам франкфуртської філософської школи), допоки у 1970-х арткритика не стає «більш доктринерською та інтелектуально-зосередженою», і «в цій атмосфері теоретична ортодоксія часто ставала такою ж важливою, як і художньо-історична ортодоксія», так що арткритика, застосовуючи підходи лінгвістики і семіотики, «іноді набувала герметичності формалізму», як-то продемонстрували Розалінд Краус і Люсі Ліпард [7]. «Постмодернізм як панівна ідеологія критичних суперечок наприкінці століття переконує, що не існує єдиного об'єктивного набору цінностей чи перспектив, натомість присутня множинність перспектив. Це стає особливо очевидним у 1980–1990-х роках, коли з'явилися різнонітні критичні підходи та у особі американського критика зародилася нова критична філософія. Артур Данто висунув ідею, що "об'єкти [мистецтва] наближаються до нуля, коли їх теорія прагне нескінченності", тобто "мистецтво справді закінчилося, перетворившись у філософію"»; втім, на зламі міленіумів, коли з'ясовується, що «мистецтвознавство тепер може оперувати елементами формального, психологічного, морального, соціального та духовного» контенту, відчувається потреба, «щоб хтось переглянув обґрунтування всіх форм критики та їхній взаємозв'язок, об'єднавши їх у єдину систему теорій критики» [7]. Але головним завданням є не просто калькуляція і опис теорій, головним стає повернення естетичного судження як абсолютної свободи мандрівок простором «миттєвих сполохів» Беньяміна, магічна сила яких здавна увійшла в лексику мистецтв, утворюючи медіум-архів непочуттєвої подоби, що дарує здатність бачити і відчувати *неосяжне* «далеко за кордонами обмеженого світу знаків» [3, S. 210]. Тож постає питання: оскільки мистецтво перетворилось тепер на філософію, то чому б візуальним теоретикам і практикам не спробувати відчути миттєвий сполох неосяжності, отриманий не з культуріндустріальних лекал «західної колоніальної» ідеології, а з першоджерел ендемічної культурної пам'яті українства.

Наприклад, як доводить Дмитро Чижевський, українцям є чим пишатися, бо ми маємо власну унікальну вдачу і національну філософію, де «вічні цінності не є такі одноманітні і однобічні, як це вважає раціоналістичний погляд», проте «не треба думати, що неможливі зовсім "помилки" у філософії. "Помилки" … є неґацією якоїсь реальності, яку не помічає автор тієї чи іншої теорії», проте українці уникають ситуацій, коли філософія, «хоче бачити у собі єдину й усю правду» [19, с. 8, 10]. Вітчизняна філософія, яка всотала багато європейських шкіл, традицій, напрямів, «репрезентуючи історичну сучасність — іноді разом з іншими націями, а іноді і сама», як це відбувається в теперішній момент кульмінації апокаліптичної війни, актуалізує цілісну культурну пам'ять, адже «мисленням не обмежується повнота людської духовної істоти», «коли ми приймаємо красу в природі або мистецтві, коли ми дивуємося величності вчинків, то усі оці переживання зачинає не розум наш,

а серце», наголошує Чижевський, розглядаючи взаємозв'язок європейського романтизму з «психологією серця» Памфіла Юркевича, дотичній ідей Платона, Ляйбніца, Сковороди, Гоголя, Кирила Ставровецького, й жалкуючи, що «наша сучасність багато втратила від того, що спадщина Юркевича так і залишилась під спудом філософічної некультурності», позаяк «за здібністю при допомозі розуму пізнавати світ стоїть глибша і вища за розум функція людського духа… — "серце" людини» [19, с. 145, 146].

Про необхідність повернення культурної свідомості нації в поле постулатів кордоцентризму українські аналітики сказали вже багато, зокрема на шпальтах профільних закордонних видань, серед них «American Journal of Art and Design» [20]. Втім, наївно очікувати швидких змін з практичним ефектом: розвиток самосвідомості завжди не встигав за технократичним рухом, та й економічний фактор оцінки мистецтва досі залишається домінантним і легше доступним, аніж екстазис душі з усвідомленням, що «в людській душі є сторони, що неприступні неабсолютному пізнанню ("глибоке серце")» [19, с. 150], але саме ті глибини відповідають за створення позачасових творів, притчевість сенсу яких дотична пророцтву на кшталт Кафки чи Беньяміна. Це важливо усвідомлювати саме тепер, коли триває війна і ворог намагається знищувати українську ідентичність, коли зруйновані важливі осередки культурної пам'яті, коли вбивають, викрадають, вивозять на ворожу територію українських дітей, жадаючи позбавити Україну її майбутнього… Тож мусимо всі разом всередині країни працювати над зміцненням сучасних артпрактики і теорії, враховуючи виснаженість концептуальної домінанти мистецтва як тривіальної візуалізації ідеї чи постоб'єктного перформансу. Тим паче що західні незалежні аналітики мають широку палітру різних сценаріїв повернення «іконічної автономії образу», і цьому навіть сприяє іконоцентризм медіакультури, яка віддає перевагу зображенню.

Проте теорія synaesthetic зловживає епістемою виключно розсудливої логіки, ігноруючи трансцендентність культури візуального образу. Таке «нездужання» типове у теорії Жарко Паїча, хорватського дослідника, професора Загребського університету, коли він говорить про сучасне гібридизоване постнаціональне мистецтво, відкидаючи ідентичність, оскільки триває процес «дегуманізації мистецтва», при якому інтелект, емоції, інтуїція — цифровізовані, природа — технізована, а власне «техногенез виходить за межі метафізичного мислення відмінностей і опозицій, жодна діалектика більше не може бути актуальною», тобто «світ мистецтва, в якому ми живемо, вже не є світом, і мистецтво з нього давно зникло, перетворившись на масу фігур і форм, як медіа, віртуальне чи цифрове мистецтво» [5, pp. 335, 341; 21]. Паїч наслідує логіку кафкіанського другого персонажу, програючи в притчі задля тріумфу в емпіричному, коли філософ, теж незадоволений станом сучасного мистецтва, розмірковує: «Як аналізувати contemporary art без наміру приписувати його подіям і творам залишки метафізичної естетики краси, піднесеного, ілюзії? Чи шукає філософія в сутності contemporary art, у формі його самореалізації ледь помітні ознаки реанімації того, що ми досі називаємо естетикою? Якщо філософія в цих постісторичних умовах все ще має намір підтримувати себе, тоді її основне питання полягає не в тому, що є сутністю contemporary art, а — в чому взагалі міститься його сенс, якщо його "світ" став філософським продукуванням науково вироблених об'єктів як бездоганних механічних ідей?», тож мистецтво і його теорія постають перед викликом усвідомлення «питання про їхнє майбутнє, яке більше не проєктуватиме ані утопії, ані есхатології, а буде обумовлене простою іконічністю образу без власного світу» [21]. Хорватський філософ-посткантіанець, усвідомлюючи, що іконоборство contemporary art нанесло тяжкі наслідки, вірить в біокібернетичне майбутнє, тому новий естетизм вбачає за віртуальними технологіями, де мистецтво звільняється від реальності. Тому він сприймає концепти contemporary art «видимим явищем цього болісного процесу виходу з царини іконічного захоплення», відповідно contemporary теорія сприймається як іконоборський «останній акт давніх невирішених питань», адже «краса і піднесеність тепер стають залишками секуляризованої теології божественної благодаті у світі», оскільки «замість естетичної автономії ми включені в техноетичну гетерономію світів», де «технологічно створену нову природу необхідно оформлювати у вигляді *штучного життя* (AL). В акті формування

твору є триєдність установки-дизайну-концепції», відповідно «у contemporary art слід спостерігати гібридизацію в усіх проявах», адже «час виходить за межі гніту актуальності та увічнення», втрачаючи запит на функціонування в аспекті трансцендентності [22; 5]. Покликаючись на останні праці Ганса Блюменберґа, Жарко Паїч констатує, що біокіберорганізми «стають предметом технічної конструкції», а на місце застарілої естетики «прийшла логіка трансдукції кібернетики та операційних систем *або-теж*. Те, що є дійсним, наприклад, для пошуку сутності технічного світу, також справедливо для творчості в контексті "істини" художнього виробництва, однак уже не як конфірмація буття та свідомості, а як конструкта події, заснованої на ідеї чистої випадковості» [5, pp. 336, 337]. Тобто synaesthetic-логіка техносфери, на переконання Паїча, «ґрунтується на системі імітації машини, яка є основою природного скелета людського тіла. Як і в сучасній метафізиці суб'єктивності, це називається *res extensa*, тобто потенційна нескінченність розширення матерії. Машина в цій механічній парадигмі природи "працює" як людське тіло»; тож «творчість, зрештою, усвідомлюють винахідницькою діяльністю, оскільки вона наслідує Бога та його спосіб творення» [5, p. 337]. Віру в технократичну культуру як символ нової ери цивілізаційного розвитку людини під прапором «бунту об'єкта в прагненні незвичних свобод тілесного виразу проти тиранії чистого розуму та логічної зв'язності мови» хорватський філософ підкріплює розсудливим тлумаченням праць Гайдеґера і Беньяміна, де вплив новітніх технологій на мистецтво (зокрема кіно і фотографію як головних медіа сучасності) подається без інвективної критики, тобто там, де йде мова про зникнення аури або автентичності художнього твору, ці тенденції не сприймаються як негативне явище, а навпаки — як поштовх до подальшої технізації в дусі естетизації буття, позаяк XX століття тривало під знаком смерті естетики і ніби вже немає надії на повернення естетичної автономії твору: «Репродуктивну сутність modern-техніки слід розуміти як дух копіювання або тиражування оригіналу. Все можна повторювати до нескінченності. Причина в тому, що машина, яка працює на принципах термодинаміки й техніки, стала моделлю організації масового суспільства та культури. Тож естетика відповідала епосі modern-техніки, відзначеної категоріями масовості й відтворюваності. Замість пасивного споглядання суб'єкта в технічній диспозиції класичної естетики modern світ визначає кінематографічний спосіб виробництва. По суті, суб'єкт стає масовим виробником і споживачем» [5, pp. 337, 338].

Суспільство споживання опинилося в ситуації, коли утопічний абсурд історичного авангарду став підґрунтям «злиття естетичного об'єкта та постконцептуального мистецтва», завершуючи «великий наратив» про технологічний розвиток, розбудову нового світу. Ми потрапили в гру, визначену «ідеєю космічного танцю», де тіло втрачає «екстатичну чутливість, яку замінює технічна конструкція, втілена вільно обраною "формою життя"»: «Отже, естетичне може бути розширене навіть після "кінця людини", принаймні за умов нульових показників егоїзму. Але "краса", "екстравагантність" більше не дотичні предмету, бо твір є тотальною естетизацією та самоусвідомленням об'єкта мислення як творчо продуктивного… Естетика остаточно перетворилась на естетизм, а мислення — на когнітивні протоколи передбачення подій на основі алгоритмічних рахунків (обчислень). Цей поворот затверджує відкритість нового тілесного досвіду»; «Тіло в естетичному способі виробництва думки виходить за межі інтенціональності об'єктів і реальних травм», відтак, «зіткнувшись із радикальними змінами, буття замінюється наявною естетикою замість чистої краси» [5, p. 350]. Навіть біль, чи альгодиція як виправдання болю елементом спокути, буде подолана в постгуманістичному світі й артизмі, бо нова культура почуттів виходить за межі тілесного досвіду «end of human», тому «не лише феноменологія, але навіть психоаналіз у всіх його дискурсивних формах при зіткненні з технічним світом більше не може мати жодного значення для наших когнітивних патернів» [5, pp. 348, 351]. Тож проблема нової «чутливості без чутливості» в «час нудьги і нігілізму, без початку і без кінця», полягає в тому, що «унікальність людського виду може зустріти колективна сингулярність машини»; через те «визначення "сутності" contemporary art лише як просте продовження парадоксу авангарду в XX столітті більше не здається вартим уваги», «по суті, modern civilization дійшла свого кінця», і «для contemporary art більше немає вагомої при-

чини повертатися до якихось уявних результатів, як воно розвернуло ідеї Малевича та Дюшана в русло тотальної дематеріалізації». Тим не менш, саме в дусі кафкіанської притчі Жарко Паїч підводить риску роздуму про синестетичне тіло як техноконструкт у візуальній грі, події якої «нижчі, аніж будь-коли»: «Отже, уявімо собі "нескінченну швидкість", з якою об'єкт падає в темряву, а замість горизонту на відкритому небі залишаються лише білі діри» [5, pp. 344, 352, 353]. Додаймо тут біблійну сентенцію, яку вподобав Кафка: і цей поганий день Бога теж мине, — якщо людство дослухається давньої притчі і усвідомить, що, справді, «якби йшли тільки за притчами, самі б стали притчами і позбулися б тяжких щоденних турбот».

Але це справа не для раціональної логіки, попереджав Олексій Босенко, адже «мислення сумнівне, проте образ безсумнівний. Він витримує будь-яку вільність стосовно часу і тим живе, не турбуючись у понятті і не перетворюючи філософію на "робітний дім"», де «ідея віддається матерії за сумнівну можливість доводити (оббріхувати?) безперечні речі», тоді як лише в абсолютному свобідному часі «краса знаходить свою трансцендентність, не породжену обмеженістю людини», і «все стає "внутрішнім" — повнотою без межі й повноти» [23, с. 5, 270]. Тільки так абсолютно вільна безумовна творчість (практик, теорій) «перетворює потенційну енергію свобідного часу… в перебування у житті», як «перебування у дусі», позаяк «свобода — не вибір, свобода — коли вибору немає», й «Бог діє свобідно, адже немає вибору», і коли феномен актуалізований у мить розвитку міфологічної очевидності, «всі феномени стають не способом зупиненої "речовини" руху, а способом, джерелом перевтілення енергії, що знаходить себе і в почуттях з нічого», бо протопочуття завжди перебувають у становленні: антроподицея, виправдання сенсу життя людини через духовне призначення [24, с. 8, 10, 11].

Висновки. Проходячи складні етапи опору повномасштабній агресії, сучасна Україна має шанс переосмислити фундаментальні культуротворчі стратагеми, реактуалізуючи сутнісні пріоритети становлення етноментальної ідентичності на засадах цілісної культурної пам'яті. Це накладає відповідальне завдання трансформувати мистецькі теорії і практики в контексті повернення здавна відомих українству ідеалів кордоцентризму, або філософії/психології/радості серця. Таке фокусування на сутнісному прояві алетеї, можливо, зможе надати митцям, науковцям, критикам справжню культуротворчу свободу, звільняючи від принизливої сервільної праці з обслуговування бізнесових структур транснаціонального капіталу, який, поширюючи редукований формалістично-концептуальний епістемний підхід, замінив художню цінність творів економічною споживацькою волатильністю, перетворивши арткритику на репресивний механізм диктату і контролю, тим самим декультуруючи колективну постмодерну свідомість. Разом з тим, актуалізація абсолютного часу краси може убезпечити національні культуру й мистецтво від помилок технократичних теорій на кшталт постгуманістичних ідей synaesthetic, що, позбавляючи уяву метафоричної притчевості, ставить людину в залежність від машинної прагматичної функціональності, відвертаючи увагу від емпатії і краси як вищого акту духового творення розуму.

Література

1. Kafka F. About Parables // The Basic Kafka. New York: Pocket Books, 1971.
2. Benjamin W. Illuminations / Edited and with an introduction by Hannah Arendt; translated by H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
3. Benjamin W. Lehre vom Ähnlichen // Gesammelte Schriften / Hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II (1). Frankfurt am Main, 1991. S. 204–210.
4. Босенко А. Случайная свобода искусства / ІПСМ НАМ України. Київ: Хімджест. 2009.
5. Paić Ž. Synaesthetic Without Sensitivity? The Body as a Technological Construction // Philosophy Study. 2019. Vol. 9, No. 6 (June). P. 333–354. DOI:10.17265/2159-5313/2019.06.004
6. Scholem G. Walter Benjamin: Story of a Friendship / translated from the German by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1988.
7. Kuspit D. B. Art criticism at the turn of the 21st century // The Encyclopaedia Britannica. 2016. URL: https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-at-the-turn-of-the-21st-century (access date 03.10.2024).

8. Kuspit D. B. Art criticism in the 20th century // The Encyclopaedia Britannica. 2005. URL: https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-in-the-20th-century (access date 03.10.2024).
9. Kuspit D. On Thinking About Art and the Critic's Situation // Whitehot Magazine. 2024, September. URL: https://whitehotmagazine.com/articles/about-art-critic-s-situation/4357 (access date 03.10.2024).
10. Fry R. Vision and Design. Harmondsworth (Middlesex, UK), New York (USA): Penguin Books, 1920.
11. Протас М. Про кризу критики та public art // Сучасне мистецтво. 2021. Вип. 17. С. 195–208. DOI: 10.31500/2309-8813.17.2021.248451
12. Савчук І., Протас М. Постмодерністська декультурація культури // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024. Вип. 20 (2) (друк).
13. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України, 1920–1980. Кн.1. Київ: Ліра-К, 2024.
14. Boris Groh: website. [2024]. URL: https://borisgroh.artstation.com/ (access date 03.10.2024).
15. Levchenko M. Artist Talk: Michael Levchenko on the Synergy of Technology and Art // Fine Art Shippers. 2024, September 10. URL: https://fineartshippers.com/artist-talk-michael-levchenko-on-the-synergy-of-technology-and-art/ (access date 03.10.2024).
16. Kafka F. The Silence of the Sirens // The Basic Kafka. New York: Pocket Books, 1971. P. 430–432.
17. Протас М. Наративи українського скульптуротворення XX–XXI століть: в контексті творчості Володимира Протаса / ІПСМ НАМ України. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2022.
18. Brod M. Franz Kafka, a Biography / Trans. G. H. Roberts and R. Winston. New York, 1960.
19. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк: Накладом Ради оборони і допомоги Україні Українського Конгресового комітету Америки, 1991.
20. Protas M., Savchuk I., Rogotchenko O. Cultural memory in the context of the art episteme of Ukrainian cordocentrism // American Journal of Art and Design. 2024. Vol. 9, Issue 3 (September). P. 57–68. DOI: 10.11648/j.ajad.20240903.13
21. Paić Ž. Theory of Contemporary Art: Lines and Curves // Theory, Culture and Visual Arts. 2021, October 16. URL: https://tvrdja.com/visual-arts/theory-of-contemporary-art-lines-and-curves/
22. Paić Ž. Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World. Berlin: Springer Verlag. 2021.
23. Босенко А. О другом: Симуляция пространств культуры (Красота как мера целесообразности развития вообще). Киев: ВЕК+, 1996.
24. Босенко А. Последнее время II. Свободное время как свершение всех времен. Киев: Феникс, 2021.

Reference

1. Kafka, F. (1971). About Parables. In ***The Basic Kafka.*** New York: Pocket Books.
2. Benjamin, W. (1969). ***Illuminations***. Edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated by H. Zohn. New York: Schocken Books.
3. Benjamin, W. (1991). ***Lehre vom Ähnlichen*** [Doctrine of the Similar]. In ***Gesammelte Schriften*** (S. 204–210). Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Bd. II (1) [in German].
4. Bosenko, A. (2009). ***Sluchaynaya svoboda iskusstva*** [The Accidental Freedom of Art]. Kyiv: Khimgest [in Russian].
5. Paić, Ž. (2019, June). Synaesthetic Without Sensitivity? The Body as a Technological Construction. ***Philosophy Study***, 9(6), 333–354. DOI:10.17265/2159-5313/2019.06.004
6. Scholem, G. (1988). ***Walter Benjamin: Story of a Friendship.*** Translated from the German by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
7. Kuspit, D. B. (2016). Art criticism at the turn of the 21st century. ***The Encyclopaedia Britannica.*** Retrieved from https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-at-the-turn-of-the-21st-century
8. Kuspit, D. B. (2005). Art criticism in the 20th century. ***The Encyclopaedia Britannica.*** Retrieved from https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-in-the-20th-century
9. Kuspit, D. (2024, September). On Thinking About Art and the Critic's Situation. ***Whitehot Magazine.*** Retrieved from https://whitehotmagazine.com/articles/about-art-critic-s-situation/4357
10. Fry, R. (1920). ***Vision and Design.*** Harmondsworth (Middlesex, UK), New York (USA): Penguin Books.
11. Protas, M. (2021). On the Crisis of Criticism and Public Art. ***Contemporary Art, 17***, 195–208. DOI: 10.31500/2309-8813.17.2021.248451
12. Savchuk, I. & Protas, M. (2024). Postmodern Deculturation of Culture. ***Artistic Culture. Topical Issues***, 20(2) [in print].
13. Rohotchenko, O. (2024). ***Shistdesiat totalitarnykh rokiv: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy***, 1920–1980 [Sixty Totalitarian Years: The Visual Arts of Ukraine, 1920–1980]. Book 1. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
14. Boris Groh: website. (2024). Retrieved from https://borisgroh.artstation.com/
15. Levchenko, M. (2024, September 10). Artist Talk: Michael on the Synergy of Technology and Art. ***Fine Art Shippers***. Retrieved from https://fineartshippers.com/artist-talk-michael-levchenko-on-the-synergy-of-technology-and-art/
16. Kafka, F. (1971). The Silence of the Sirens. In: ***The Basic Kafka*** (pp. 430–432). New York: Pocket Books.
17. Protas, M. (2022). ***Naratyvy ukrainskoho skulpturotvorennia XX–XXI stolit: v konteksti tvorchosti Volodymyra Protasa*** [Narratives of Ukrainian Sculpture Creation of the 20th-21st Centuries: In the Context of the Work of Volodymyr Protas]. Nizhin: PE Lysenko M. M. [in Ukrainian].
18. Brod, M. (1960). ***Franz Kafka, a Biography.*** Trans. G. H. Roberts and R. Winston. New York.
19. Chizhevsky, D. (1991). ***Narysy z istorii filosofii na Ukraini*** [Essays on the History of Philosophy in Ukraine]. New York: Commissioned by the Council for Defense and Aid to Ukraine of the Ukrainian Congressional Committee of America [in Ukrainian].

20. Protas, M.; Savchuk, I., & Rogotchenko, O. (2024, September). Cultural Memory in the Context of the Art Episteme of Ukrainian Cordocentrism. ***American Journal of Art and Design***, 9(3), 57–68. DOI: 10.11648/j.ajad.20240903.13
21. Paić, Ž. (2021, October 16). Theory of Contemporary Art: Lines and Curves. ***Theory, Culture and Visual Arts.*** Retrieved from https://tvrdja.com/visual-arts/theory-of-contemporary-art-lines-and-curves/
22. Paić, Ž. (2021) ***Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World.*** Berlin: Springer Verlag.
23. Bosenko, A. (1996). ***O drugom: Simulyatsiya prostranstv kulturyi (Krasota kak mera tselesoobraznosti razvitiya voobsche)*** [About the Other: Simulation of Cultural Spaces (Beauty as a Measure of Expediency of Development in General)]. Kyiv: VEK+ [in Russian].
24. Bosenko, A. (2021). Poslednee vremya II. Svobodnoe vremya kak svershenie vseh vremen [Last Time II. Free Time as an Accomplishment of All Times]. Kyiv: Feniks [in Russian].

Igor Isychenko, Maryna Protas

The Essential Priorities of the Development of Ethnomental Identity on the Basis of Integral Cultural Memory

Abstract. Ukraine is going through the stages of overcoming the historical challenge, correcting the errors of the pan-European scenario of development, which is still spread by the postmodern collective consciousness as patterns of contemporary public art and the latest technocratic theories, including synaesthetic, which tries to prove the irrelevance (in the current age of technocentric posthumanism) of the ideas of transcendental aesthetics and empathic art expression. However, those Western and Ukrainian scholars who are not involved in the culture-industrial art business and who understand the importance of the continuity of a nation's integral cultural memory and resist the robotization of the culture of feelings with techno-aesthetic theories. The article offers a perspective on updating the essential priorities of social theories with the potential that can be found in Ukrainian culture, which, especially in the context of art criticism, is of primary importance.

Keywords: art theories, art history, transcendental aletheia, allegoricity, Ukrainian art, pan-European culture industry, synaesthetic, contemporary public art.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2024

Анастасія Уразбаєва

Приватні художні школи Антона Ажбе та Шимона Голлоші як альтернативні системи розвитку реалістичного живопису

Private Art Schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy as Alternative Systems for the Development of Realistic Painting

УДК 75.038.5:7.071.5-027.551(4)
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318949

Анастасія Уразбаєва
Науковий співробітник відділу мистецтва XIX — початку XX століття, Національний художній музей України (Київ)

Anastasiia Urazbaieva
Researcher in the 19th and Early 20th Century Art Department, National Art Museum of Ukraine (Kyiv)
e-mail: a.urazbaieva13@gmail.com
orcid.org/0009-0007-2393-1157

Анотація. Статтю присвячено аналізу приватних художніх шкіл Антона Ажбе та Шимона Голлоші у Мюнхені, які запропонували альтернативні системи розвитку реалістичного живопису наприкінці XIX — на початку XX століття. Основну увагу приділено педагогічним методикам та концептуальним освітнім відмінностям, які закладали основи для подальшого розвитку європейського мистецтва у ключі модерністичних пошуків. Розглянуто ключові аспекти методик Ажбе, зосереджені на формі, тональності та роботі з кольором, а також методик Голлоші, який робив акцент на зображенні об'єктів з врахуванням просторовості та атмосферних ефектів. У статті висвітлено соціокультурний контекст Мюнхена і засади виникнення таких приватних студій, а також особливості співіснування цих шкіл з Академією образотворчих мистецтв. Окрему увагу приділено ролі приватних шкіл Ажбе та Голлоші у формуванні індивідуального стилю учнів, чимало з яких згодом стали видатними митцями. Автор аналізує їхній вплив на становлення модерністичних і реалістичних тенденцій у живописі, демонструючи, як приватні школи Антона Ажбе та Шимона Голлоші доповнювали та розширювали можливості академічної освіти. Дослідження підкреслює значення цих шкіл для розвитку українського мистецтва та його інтеграції в європейський контекст, адже серед інших й українські митці початку XX століття здобували освіту в цих студіях.

Ключові слова: художні школи, художня освіта, Антон Ажбе, Шимон Голлоші, Мюнхен, реалістичний живопис, абстрактне мистецтво.

Постановка проблеми. Одним з головних центрів мистецького життя Європи XIX — початку XX століття був Мюнхен, який став відомий як «місто художників» і приваблював багатьох студентів як із Заходу, так і зі Сходу Європи. Не оминули цей культурний центр і художники з України, які отримували освіту в стінах Академії мистецтв. Але окремий інтерес складає пласт альтернативної мистецької освіти, яка представлена приватними школами, що у свою чергу вплинули на загальноєвропейський розвиток мистецтва. Чимало українських митців були учнями в цих студіях, а тому дослідження методики викладання у таких закладах дає нову оптику для вивчення зв'язків українського мистецтва з європейським.

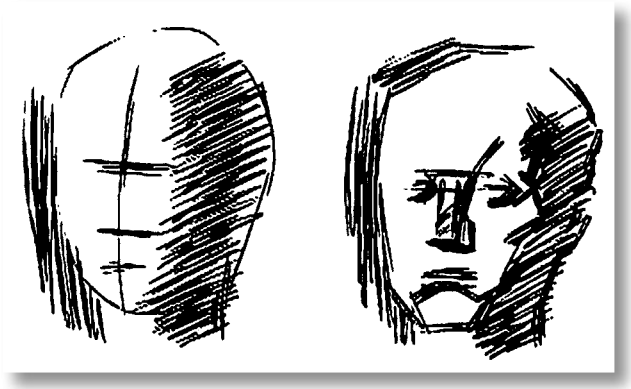
Виклад основного матеріалу. Наприкінці століття Мюнхенська академія образотворчих мистецтв опинилась у складному становищі: академізм, який підтримувався панівним класом Королівства Баварія та більшістю викладачів, перестав відповідати вимогам нового часу і таким чином гальмував освіту. І хоча деякі викладачі та директори

Іл. 1. Учні школи Антона Ажбе в Мюнхені. Джерело: Фотографії старого Львова (photo-lviv.in.ua)

Академії намагалися змінити ситуацію шляхом реформування навчальної програми та запрошенням художників Сецесіону [13], загальна система не могла задовольнити потреби молодих художників, що було загальноєвропейським трендом.

Окрім змісту освітнього процесу, проблему складала разюча відмінність у співвідношенні між кількістю охочих вступити до Академії і кількістю доступних навчальних місць. Обмеження мали й жінки, яким було заборонено вступати до навчального закладу. Також варто зазначити, що існували націоналістичні настрої серед частини викладачів та знаті, які вважали, що в Академії можуть вчитися лише німці, а тому були спроби обмежити вступ іноземців [12]. Тим не менш, реальна ситуація була така, що Мюнхен став інтернаціональним культурним осередком, а тому дотримання такої ексклюзивної лінії було неможливим. І тому зовсім не дивно, що «знизу» пішла активна реакція у вигляді виникнення приватних шкіл, найвідомішими з яких стали студії Антона Ажбе та Шимона Голлоші.

Однак не варто протиставляти ці школи та Академію, адже кожна з них окремо не могла покривати всі потреби мистецької освіти, бо насправді вони доповнювали одна одну. Особливість цих приватних шкіл полягала в першу чергу в особистостях, які їх заснували. Ажбе та Голлоші були незадоволені наявною академічною освітою і мали свої погляди на навчальний процес. Але через те, що ці студії були доволі вузькопрофільними у порівнянні з Академією, в них не було уроків анатомії чи перспективи, а вступники повинні були вже мати базову художню освіту. Також у цих школах не було передбачено роботи над сюжетними композиціями, адже весь процес був спрямований на роботу з натурою. Значною перевагою цих студій був безпосередній контакт студентів із викладачем,



Іл. 2. Побудова голови за Антоном Ажбе. Джерело: Фотографії старого Львова (photo-lviv.in.ua)

Іл. 3. Побудова фігури за Антоном Ажбе. Джерело: Фотографії старого Львова (photo-lviv.in.ua)

що дозволяло педагогам краще пізнавати своїх учнів і залежно від цього формувати індивідуальний підхід до кожного. Тож ці школи допомагали художникам віднайти свій особистий шлях, що було складно зробити в чітких академічних канонах. І, як ми побачимо згодом, завдяки школам Ажбе та Голлоші реалістичне мистецтво пішло альтернативними шляхами розвитку.

Школа Антона Ажбе була відкрита 1891 року і проіснувала до самої смерті художника у 1905 році[1]. Ажбе народився у Словенії і вчився в Академії образотворчих мистецтв у Відні, але був невдоволений методикою викладання, тож перевівся до Мюнхена. Під час навчання він часто правив роботи своїх друзів. Особливо були оцінені правки побудови натури. Навесні 1891 року земляки Ажбе Фердо Весель[2] та Рихард Якопич[3] запропонували йому викладати для них і кількох молодих митців, і вже через кілька місяців він відкрив свою школу через велику кількість охочих (Іл. 1). Цікавим є той факт, що сама Академія радила своїм вступникам підготуватися у Ажбе [2].

Методика викладання Антона Ажбе полягала у вивченні форми і здатності її побудувати. Він був категорично проти фотографічного копіювання натури. У цьому йому допомагали «принцип кулі» та «принцип кристалізації фарб». «Принцип кулі» стосувався роботи з освітленням та полягав у баченні предмету як кулі, що допомагало виразити об'єм: те, що ближче до очей художника, є світлішим, що знаходиться далі — темнішим. Другим складником цього принципу є робота з п'ятьма елементами: основний тон, тінь, рефлекс, падаюча тінь та блік [11]. Допоміжним до «принципу великої форми» був «принцип моделювання», який стосувався конструювання форми через прості геометричні фігури, що сприяло правильному розподілу тону, світла, тіні та рефлексів як на всій натурі, так і на окремих її частинах [11]. Однак робота з натурою завжди мала підпорядковуватися «великій формі» та «великій лінії», тобто не втрачати риси узагальненості основного об'єму (Іл. 2, 3).

«Принцип кристалізації фарб» полягав у використанні чистих фарб, які накладались на полотно і змішувались у необхідний відтінок у очах глядача. Ажбе вчив писати великими пензлями і пастозними мазками. Відмінність методу Ажбе від методу імпресіоністів полягала в тому, що він набирав

[1] Після смерті Антона Ажбе у 1905 році школа продовжувала діяти під його іменем до 1913 року під опікою німецьких живописців Пауля Вайнгольда та Фелікса Айзенберґа.

[2] Рихард Якопич (Rihard Jakopič; 1869–1943) — словенський живописець-пейзажист, один з найвідоміших представників словенського імпресіонізму.

[3] Фердо Весель (Ferdo Vesel; 1861–1946) — словенський живописець, пейзажист, портретист, жанрист. Працював у стилях реалізму та імпресіонізму.

Іл. 4. Антон Ажбе. Студія оголеного чоловіка, 1886

кілька кольорів за раз на один пензель і накладав їх на полотно, в той час як імпресіоністи брали один колір на пензель [10]. Антон Ажбе наголошував на важливості чистих кольорів та правильній передачі кольору кожної окремої площини, яка б точно передавала форму натури, якою її бачить художник.

В рисунку словенський художник приділяв значну увагу тону, головним завданням якого він вважав створення враження об'єму форми. На рисунку митець має відтворити те, що бачить око. Звідси акцент на виразність форм, ліній та плям, які у поєднанні з тоном передають форму предмета. Цікавим аспектом є те, що для рисунку Ажбе використовував вугіль та сангіну замість італійського олівця, які давали змогу працювати вільно та розкуто, певною мірою навіть «живописно», уникаючи сухого штрихування і досягаючи необхідної світлотіньової градації, зокрема, завдяки використанню як гумки м'якуша булочки під назвою «імператорська» («Kaiserbrötchen») [2].

Також Ажбе вибірково користувався перспективою, звертаючись лише до особливостей скорочення частин тіла і навіть тут покладаючись на око художника — перевіряти пропорції виском чи олівцем було зовсім не обов'язково (Іл. 4). Це мало сенс, адже робота з виском ускладнювала динамічні пози. Таке звіряння пропорцій підходить лише для статичних актів: «хотів би я подивитись, як Кормон[1] буде працювати з виском і міряти кожну хвилину, коли я йому натурника поставлю таким чином, що він потребуватиме відпочинку кожні три хвилини» [1, с. 94]. Але викладач вимагав вивчення анатомії, адже знання щодо розміщення та функціонування кісток та м'язів допомагало правильно розчленувати загальну форму предмета

[1] Фернан Кормон (Fernand Cormon; 1845–1924) — французький художник-реаліст, педагог, професор Школи красних мистецтв у Парижі. Викладав у власній школі d'Atelier Cormon.

Іл. 5. Студія Антона Ажбе.
Джерело: uaview.ui.org.ua

на менші. Займатися живописом учні словенця могли лише після хорошого опанування рисунку, що забирало багато часу, а тому це породило чутки, ніби у школі не викладається живопис.

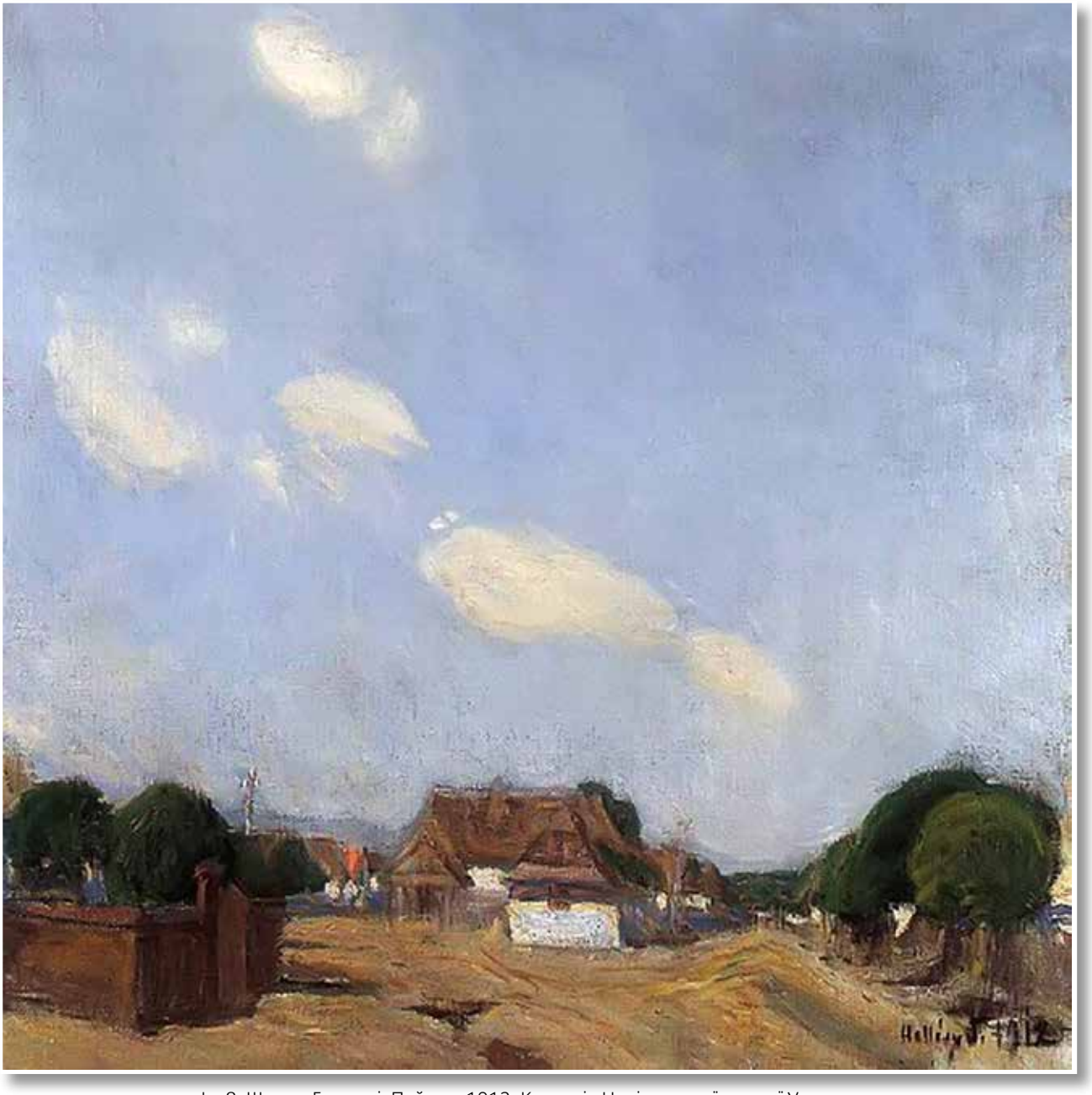
Ажбе приділяв увагу індивідуальному баченню художника. Він приймав не новачків, а людей з наявною художньою базою. Його школа вирізнялася тим, що чіткої системи там не було — це було місце для вдосконалення та стилістичних пошуків (Іл. 5). У навчальному процесі для словенця найважливішим було дати розуміння основних закономірностей мистецтва і підштовхнути до самостійного аналізу своєї роботи. Він уникав окремих деталізованих виправлень і вкрай рідко самостійно правив роботи студентів. Він спрямовував їхній погляд та розум у певному напрямку, а не керував ними сам.

Іл. 6. Шимон Голлоші зі студентами в Мюнхені. 1896.
Джерело: coloniapictorilor.com

Іл. 7. Художня школа в Бая-Маре, 1900

Приватна студія угорця Шимона Голлоші була відкрита 1886 року. Від 1896 року разом з Кароєм Ференці[1], Іштваном Реті[2], Яношем Тормою[3] та Бейлою Івані-Ґрюнвальдом[4] Голлоші вніс зміни у навчальний процес і поділив рік на «зимовий семестр» та «літній семестр». У зимовий період навчання проводилось у мюнхенській студії (Іл. 6), а влітку учні виїжджали на пленер (Іл. 7). Спочатку літні школи проходили в Нодьбані (Бая-Маре, Румунія), після 1902 року митець подорожував іншими локаціями Австро-Угорщини,

[1] Карой Ференці (Károly Ferenczy; 1862–1917) — угорський живописець-імпресіоніст та символіст. Один із засновників та провідних представників Нодьбанської школи живопису.
[2] Іштван Реті (István Réti; 1872–1945) — угорський живописець та мистецтвознавець, ректор Угорської королівської школи малювання (1927–1931, 1932–1935).
[3] Янош Торма (János Thorma; 1870–1937) — угорський живописець. Працював в історичному та романтичному жанрах, згодом прийшов до постімпресіонізму.
[4] Бейла Івані-Ґрюнвальд (Béla Iványi-Grünwald; 1867–1940) — угорський живописець-натураліст, згодом — постімпресіоніст. Засновник художньої колонії в Кечкеметі.



Іл. 8. Шимон Голлоші. Пейзаж. 1912. Колекція Національної галереї Угорщини

як-от Клуш-Напока, Сиґет, Дебрецен, Дьор тощо, після чого остаточно зупинився в Тячеві (Україна) [6]. Під час літнього семестру на пленері учні працювали виключно фарбами, а акцент зміщувався на роботу з атмосферними ефектами [9] (Іл. 8). Така практика давала поглиблене розуміння кольору і тональності, що під час зимового семестру переносилось на студійну роботу з натурою (Іл. 9).

У роботі з натурою Голлоші вчив «відчувати» та аналізувати форму, передавати індивідуальність. «Більшість учнів, з якими мені траплялось спілкуватись, давали про нього дуже хороші відгуки: він звертає увагу на істотне, не робить поверхневих зауважень, вчить конструювати, а не сліпо копіювати видиме оком» [9, с. 34]. Для нього було важливим зобразити на полотні предмет таким, яким він є в реальності з урахуванням співвідношень об'єкта з оточенням.

Голлоші наполягав на тоні в живописі та трактував його як ступінь освітленості предмета, яка залежить від простору: джерел світла, рефлексів від середовища чи предметів, що знаходяться

Іл. 9. Шимон Голлоші. Оголена натура в студії. 1889.
Джерело: budapestaukcio.hu

Іл. 10. Шимон Голлоші. Лущення горіхів, ескіз.
Джерело: budapestaukcio.hu

поруч, повітряної перспективи. У живописі він наголошував на «свіжості» ліній та мазків, але водночас вимагав уникати сильного підкреслення. Однією з найвизначніших особливостей його школи була відсутність будь-яких готових формул для роботи та акцент на визначенні характерного та індивідуального в зображуваному об'єкті.

На відміну від Ажбе, Голлоші відкидає тон в рисунку і вбачає в ньому інструмент для вивчення, аналізу та побудови форми (Іл. 10). Для покращення навичок конструювання форми Голлоші радив своїм учням займатися ліпленням, що дає змогу бачити та аналізувати натуру з усіх боків і згодом перенести цей принцип на площину, адже живопис та рисунок зводяться до однієї точки зору, яка може навіть видозмінювати вигляд натури і таким чином позбавляти її своїх характеристик [9]. Угорець також наголошує на тому, що художнику важливо побачити форму і сконструювати її на полотні, враховуючи особливості побудови перспективи на площині: «Під час навчання рисунку, виконання портретів Ш. Голлоші спирався на принципи побудови ограненого тіла, поміщеного в геометричну форму з урахуванням законів перспективи» [8, с. 11]. Шимон Голлоші розглядав анатомію та перспективу як засіб для органічної та правильної побудови конструкції тіла, але не передачі його зовнішньої форми.

Живопис — продовження рисунку, яким завершується побудова форми. Він також виділяв окремий етап між рисунком та живописом — промальовка зображення двома кольорами та білилами для точної передачі тональних співвідношень, які зумовлюють глибшу передачу тону вже під час роботи кольором. Такий підхід давав змогу зобразити натуру в середовищі, як вона є, а не передати враження від побаченого (Іл. 11).

Через такий підхід Голлоші критикували за безкольоровість та навіть «брудний» живопис. Однак Мстислав Добужинський[1], який вчився і в Ажбе, і в Голлоші, після своєї подорожі до Парижа відзначив дієвість такого методу викладання [2]. У свою чергу Голлоші негативно відгукувався про підхід Ажбе, звинувачуючи його в кітчі — популярним тоді лайливим словом у мистецькому середовищі. Угорець вбачав у свого конкурента спрощення та плакатність, які, на його думку, не мали нічого спільного з живописом [1].

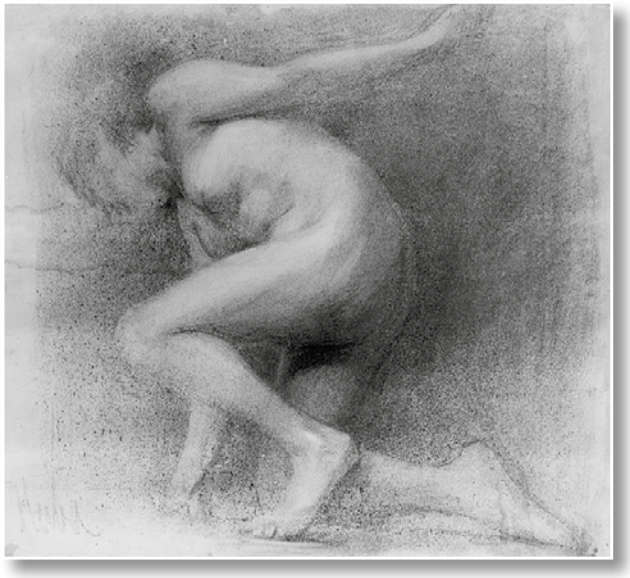
1 Мстислав Добужинський (Mstislavas Dobužinskis; 1875–1957) — литовський, російський та американський графік, викладач. Ілюстрував журнали «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», викладав у приватній школі Званевої в Петербурзі та створював декорації для театральних вистав.

Іл. 11. Шимон Голлоші. Нічого позаду мене, нічого переді мною. 1896.
Джерело: budapestaukcio.hu

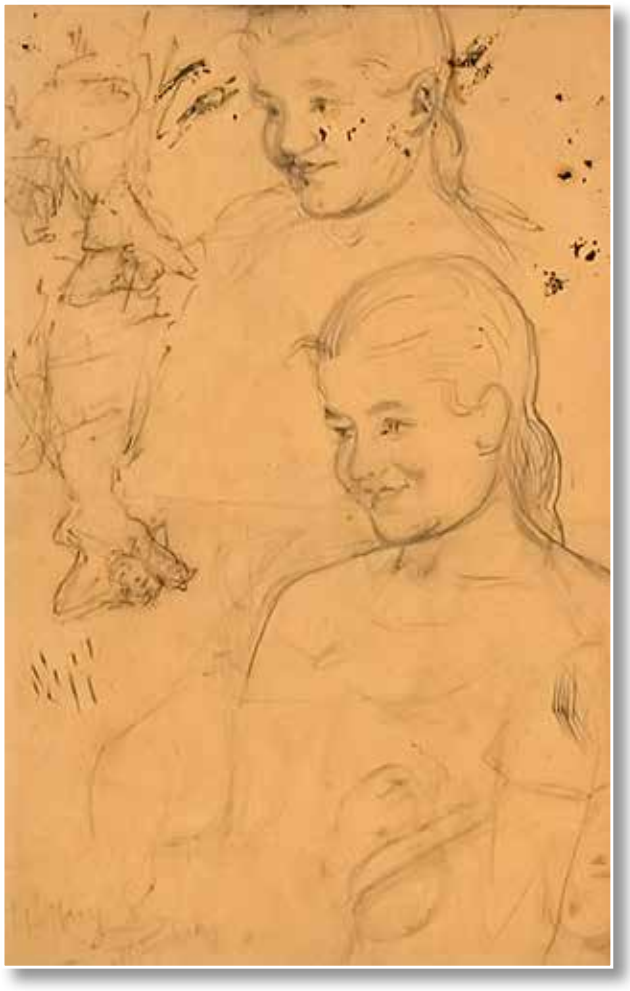
Ашбе	Голлоші
Форма	Конструкція
Враження	Аналіз
Бачення натури художником	Натура як вона є
Узагальнення натури	Індивідуалізація натури
Тон в рисунку – об'єм	Тон в живописі – розміщення в просторі
Анатомія – для членування форми	Анатомія – для конструювання натури
Перспектива – для передачі враження	Перспектива – для побудови на площині
Членування видимої великої форми на менші	Побудова конструкції всієї натури зсередини
Пастозні динамічні мазки	Стриманий живопис
Яскраві кольори	Збалансована гама
Робота в студії	Робота в студії та на пленері

Іл. 12. Порівняльна таблиця методик викладання Антона Ажбе та Шимона Голлоші. *Уклала Анастасія Уразбаєва*

Для завершення розгляду пропонуємо порівняти методики і роботи Антона Ажбе та Шимона Голлоші. Для цього звернімося до таблиці з визначальними характеристиками кожного підходу (Іл. 12) і продовжмо розгляд творів. Почнімо з рисунків. В роботі Ажбе (Іл. 13) ми чітко бачимо «живописність» рисунку та узагальненість натури. Відповідно до «принципу кулі» художник підкреслює найближчу



Іл. 13. Антон Ажбе.
Оголена жіноча натура. До 1905 року.
Колекція Національної галереї
Словенії

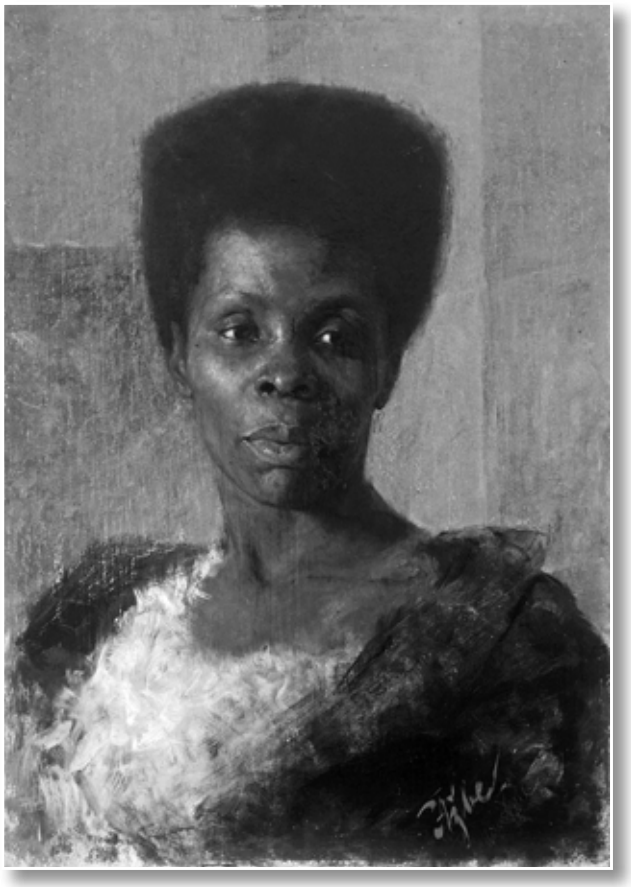


Іл. 14. Шимон Голлоші. Дитячі обличчя, фігури.
Джерело: axioart.com

ділянку, зображаючи її найсвітлішою і найбільш деталізованою. Кінцівки і голова губляться в тіні задля підкреслення загальної форми, яку створює Ажбе. Також впадає в око динаміка композиції: складається враження, що митець уловив момент у русі натури. На противагу маємо інший підхід Голлоші (Іл. 14). Рисунок править йому за інструмент для аналізу натури та композиції твору, а його лінії олівцем виглядають вельми витончено у порівнянні з «пастозністю» вугільного рисунку Ажбе. Митець навіть не намічає тіней, але ми можемо бачити пошук форми у вигляді ліній. Завдяки різній ширині лінії та силі натиску олівця Голлоші вказує на конструктивні особливості форми. Окремими штрихами він визначає основні конструктивні риси натури.

У живописних роботах також спостерігаємо визначні ознаки, які притаманні методиці кожного митця. Для детальнішого розгляду ми перевели у чорно-білий варіант роботу Антона Ажбе «Негритянка» та роботу Шимона Голлоші «Оголена чоловіча натура». У роботі «Негритянка» (Іл. 15), яка висіла в школі Ажбе та слугувала прикладом роботи з натурою, відразу впадає в око фігура, чия форма чітко вирізняється на світлому фоні. Тло має умовний характер і підсилює форму натури, яку також підкреслює контрастна світлотінь. Відповідно до «принципу кулі», обличчю надається головна увага: воно промальовано з найбільшою деталізацією, тут зосереджено основний контраст, а волосся та плечовий пояс із одягом набувають тим більшої умовності, чим далі вони від обличчя. Бачимо також моделювання та членування форми мазками.

В «Оголеній чоловічій натурі» (Іл. 16) Голлоші фігура натурника сприймається у співвідношенні зі тлом завдяки виваженій роботі з тоном. Освітлені ділянки натури та стіни чітко вказують на джерело світла. Ступінь освітленості фігури чоловіка та її окремих частин залежить від їх розміщення



Іл. 15. Антон Ажбе. Негритянка. 1895. Колекція Національної галереї Словенії. Чорно-білий варіант

Іл. 16. Шимон Голлоші. Оголена чоловіча натура. 1897. Джерело: axioart.com. Чорно-білий варіант

в просторі: грудна клітка та плечовий пояс значно світліші за нижню частину торсу, а різниця в освітленні ніг продиктована їхньою позою, де зігнута ліва нога отримує більше світла, ніж права, що знаходиться у вертикальному положенні. Окремої уваги заслуговує робота Голлоші з такою характеристикою, як світлопоглинання різних матеріалів. Таким чином, великою темною плямою на полотні є темне волосся та, ймовірно, дерев'яний стенд, на якому розміщено натуру, а найсвітлішою плямою — драпірована біла тканина позаду чоловіка. Мазки Голлоші виважені та сухуваті. У натурі присутні анатомічні невідповідності, зокрема у співвідношенні руки та кисті, однак ми бачимо детальне пропрацювання скелету та м'язів, які визначають характерний вигляд цієї фігури.

Підхід Ажбе, який концентрувався на баченні художника та узагальненнях форм та ліній, дав поштовх до розвитку абстрактного мистецтва та формалістичних пошуків авангарду: «аналізуючи форму людської голови, Ажбе її трактував як багатогранник з передніми, бічними та проміжними площинами, та ця "геометричність" заключала в собі вже зачатки майбутнього кубізму (хоча слово це тоді ще не вимовлялося). Я пам'ятаю у школі роботи деяких учнів, що малювали лише одними прямими лініями, щось на кшталт майбутніх кубістичних малюнків. Але на це дивилися не як на самоціль, а лише як на вправи та досліди» [2, с. 149]. Зокрема, найвідомішим випускником школи Ажбе є Василь Кандинський, чия творчість буквально кристалізувала «велику форму» і «велику лінію» разом із використанням чистих кольорів. Серед учнів були якраз однодумці Кандинського[1] і творці «Синього вершника» Маріанна Верьовкіна[2] та Олексій Явленський[3], чия експресіоністична творчість демонструє нам добре засвоєні настанови Ажбе.

Серед учнів Шимона Голлоші знаходимо митців, чиї творчі пошуки мають постімпресіоністичний характер і які зверталися до писання народного побуту чи природи як самостійної натури. Серед них — мюнхенський сецесіоніст Макс Фельдбауер[4],

Іл. 17. Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція Національного художнього музею України

1 Василь Кандинський (1866–1944) — український, російський та німецький живописець, графік і теоретик мистецтва. Член художніх об'єднань «Бубновий валет», «Синій вершник». Викладав у школі Баугауз. Засновник абстрактного живопису.

2 Маріанна Верьовкіна (1860–1938) — російська та німецька живописиця-експресіоністка. Співзасновниця та членкиня художніх об'єднань «Нове мюнхенське художнє об'єднання», «Синій вершник», «Велика ведмедиця».

3 Олексій Явленський (1864–1941) — російський та німецький живописець-експресіоніст. Співзасновник та член художніх об'єднань «Нове мюнхенське художнє об'єднання», «Синій вершник», «Синя четвірка».

4 Макс Фельдбауер (Max Feldbauer; 1869–1948) — німецький живописець-жанрист та пейзажист, представник мюнхенського Сецесіону.

Іл. 18. Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція Національного художнього музею України. Фрагмент 1

Іл. 19. Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція Національного художнього музею України. Фрагмент 2.

Іл. 20. Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція Національного художнього музею України. Фрагмент 3.

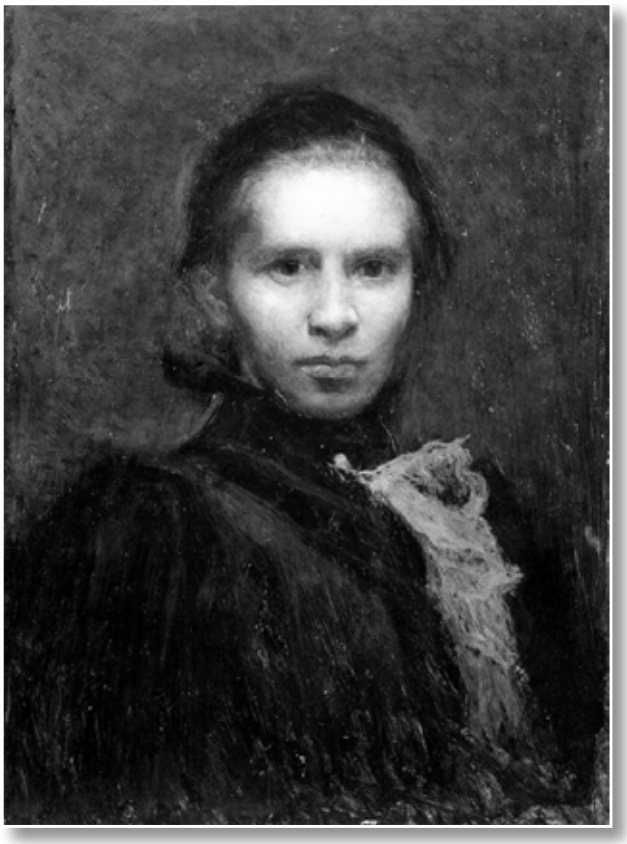
який писав баварський побут і природу. Угорець Шандор Ґалімберті[1] від постімпресіонізму дійшов до фовістичних робіт, в яких, однак, відчувається прагнення зобразити натуру, зберігши її просторове співвідношення з оточенням.

Чимало українських митців вчилися у приватних студіях Антона Ажбе та Шимона Голлоші, більшість з них представлені в колекції Національного художнього музею України (НХМУ). Творчість одного з найвідоміших українських модерністів Олександра Мурашка часто розглядають крізь французькі впливи імпресіонізму та постімпресіонізму, але школа Антона Ажбе мала не менший вплив на формування Мурашка як живописця. Розгляньмо його роботу «Парижанки в кафе» (Іл. 17). З першого погляду впадає в око динамічність всієї композиції та здатність митця закарбувати настрій натури у певний момент часу. Загальна динаміка фігур і тла передає нам протяжність всієї дії — ходи молодих жінок, в той час як їхні обличчя та погляди закарбовані враженням художника від зустрічі з ними.

Перейдімо до розгляду манери письма. Коли відволікаємось від кокетливих поглядів парижанок, то відразу помічаємо мерехтливість кольорів (Іл. 18), а при ближчому розгляданні чітко бачимо моделювання форми мазками (Іл. 19). В окремих мазках проглядаються різні фарби, взяті одним пензлем (Іл. 20). Під час їх накладання на полотно вони змішуються у хаотичне чергування кольорових фрагментів, що в очах глядача перетворюється на тонку кольорову мерехтливість, що свідчить про Мурашкове використання «принципу кристалізації фарб» (Іл. 21).

Іл. 21.Олександр Мурашко. Парижанки в кав'ярні. 1902. Колекція Національного художнього музею України. Фрагмент 4

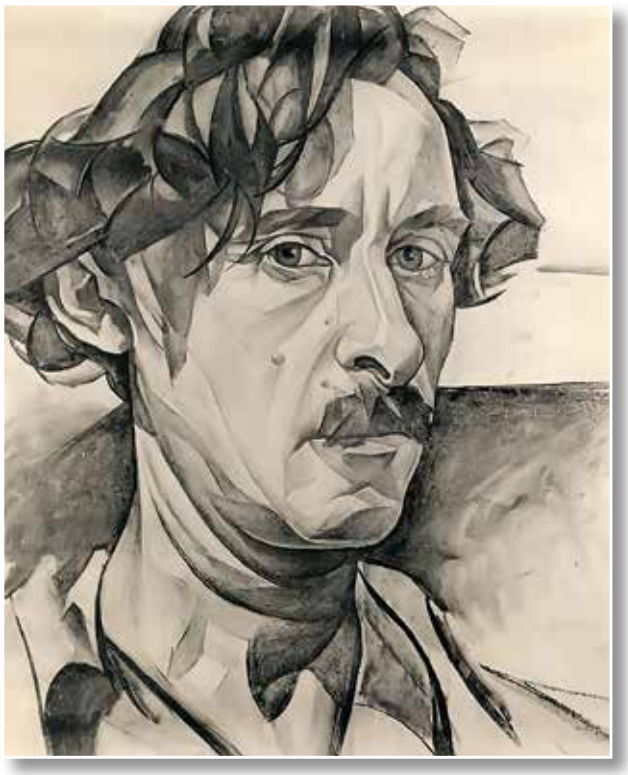
1 Шандор Ґалімберті (Sándor Galimberti; 1883–1915) — угорський живописець-пейзажист.



Іл. 22. Іван Труш. Портрет поетеси Лесі України. 1900. Колекція Національного художнього музею України. Чорно-білий варіант

Цікавим для аналізу є портрет Лесі Українки Івана Труша, який ми перевели у чорно-білий варіант (Іл. 22). У ньому відразу спостерігається схожість з «Негритянкою» Ажбе: експресивні мазки моделюють форму натури, а динамізм їх накладання створює враження внутрішньої напруги, що підкреслюється сильним тональним контрастом — виразно освітлене обличчя привертає всю увагу глядача, в той час як верхній частині торсу відведено другорядну роль. Тональність тла дещо наближена до тональності торсу, що свідчить про концептуалізацію «принципу кулі», де найважливіша частина підкреслена, а другорядні — списуються.

Вплив школи Ажбе яскраво виражений у деяких рисунках Абрама Маневича, зокрема в його «Автопортреті» (Іл. 23) та портреті дружини Рахіль (Іл. 24). Тут ми вже можемо говорити не так про техніку рисунку, як про його концептуальне опрацювання за допомогою геометризації натури. Маневич вдається до «великої форми» та «великої лінії», членування натури на прості геометричні форми, які стають основою для подальшого тонування кожної з них. Незважаючи на збереження реалістичності у схожості



Іл. 23. Абрам Маневич. Автопортрет. 1922–1925. Колекція Національного художнього музею України

Іл. 24. Абрам Маневич. Портрет дружини Рахіль. 1925

Іл. 25. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція Національного художнього музею України

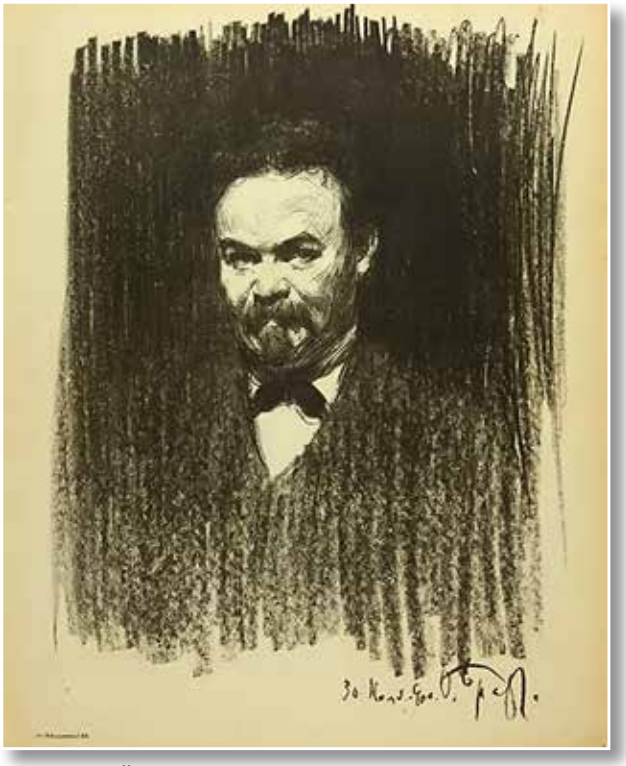
Іл. 26. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція Національного художнього музею України. Чорно-білий варіант

з портретованими, в цих роботах можна побачити перехідний етап мистецтва від реалізму до абстракції.

Юлій Віраг був портретистом і одним із перших митців, які започаткували реалістичний живопис на Закарпатті. Він навчався у Шимона Голлоші в Мюнхені та Нодьбані, що вплинуло на манеру його живописання та тематику творів. Розгляньмо його «Жіночий портрет» (Іл. 25). Колірна гама не містить яскравих фарб, а у збалансованій тональності видно вправну роботу з освітленням: визначення джерела освітлення, різний ступінь освітленості всієї натури та окремих елементів залежно від їх розташування у просторі й з урахуванням світлопоглинання матеріалів (Іл. 26). Тональність натури і тла, що знаходяться в тіні, місцями майже однакові, що свідчить про роль тла не як умовного засобу підкреслення натури, а як повноцінну частину портрету. Розглядаючи мазок Вірага, бачимо ретельно підібрані та змішані на палітрі відтінки, які накладаються відносно внутрішньої конструкції натури (Іл. 27). Завдяки цьому виважений живопис Вірага чітко моделює анатомічні особливості обличчя та складні форми вбрання (Іл. 28).

Іл. 27. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція Національного художнього музею України. Фрагмент 1

Іл. 28. Юлій Віраг. Жіночий портрет. 1932. Колекція Національного художнього музею України. Фрагмент 2



Іл. 29. Йосип Браз. Портрет Н. М. Мінського. 1900

Іл. 30. Йосип Браз. Портрет акторки М. Г. Савіної. 1909

Портретист Осип Браз був відомий завдяки психологізму своїх робіт, у чому йому допомогло навчання у Шимона Голлоші. Зокрема, цікавими є його графічні роботи (Іл. 29, 30). В них видно вже знайому нам акуратну лінію, яка визначає конструктивні особливості натури, а також переходить у штрихування для моделювання обличчя і підкреслення характерних ознак натури, що визначають не лише зовнішню схожість, а й домінантні психологічні риси.

Вихованцями школи Антона Ажбе за його життя та після смерті педагога стали Давид і Володимир Бурлюки, Теофіл Фраєрман, Сергій Колос, Катерина Клемм, Ванда Коженьовська, Леон Вайн, Роман Братківський, Зиґмунт Гарлянд. У Шимона Голлоші в Мюнхені та Нодьбані вчилися Михайло Бант, Мойсей Коган, Леонід Ґольдштейн, Зиновій Гржебін, Конрад Кржижановський, Антон Новак. Серед студентів тячівського періоду зазначені Борис Терновець, Микола Скроцький, Еміль Бендель, Олександр Могилевський, Михайло Латрі, Георгій Нарбут, Борис Ґроссер, Іштван Кутлан, Олександр Августинович.

Висновки. Приватні студії Антона Ажбе та Шимона Голлоші були визначними віхами розвитку європейського мистецтва на зламі століть. Обидва митці помічали недоліки наявної академічної системи, яка була відірвана від реального життя як тематично, так і предметно — відголоски історичного жанру лишали в тіні інші жанри, а тривала робота з гіпсовими скульптурами не давала глибокого розуміння натури. Обидва викладачі були категорично проти копіювання натури і вчили своїх студентів індивідуалізму: у творчій манері, як у Ажбе, чи в підході до зображення натури, як у Голлоші.

Саме важливість натури стала головним чинником, що дав поштовх для створення цих шкіл, які виховали яскраве ґроно талановитих митців. Незважаючи на те, що Ажбе та Голлоші працювали в рамках реалістичної школи з акцентом на натуру, концептуальна та методологічна відмінність у викладанні зумовила розгалуження реалістичного живопису у паралельні напрями його розвитку.

Школа Ажбе стала підґрунтям для авангардних течій і перенесення уваги з натури до формальних живописних категорій, що дозволило дійти до абстракції і відмовитись від реалізму як такого. А студія Голлоші, навпаки, дала нове дихання реалістичній школі, яка розвинулась і в портреті,

і в пейзажі. Обидві ці гілки альтернативного неакадемічного реалізму безпосередньо вплинули на українське мистецтво через наших митців. Значущість українських постатей, пов'язаних з цими мистецькими школами, свідчить про те, що український культурний простір кінця XIX — початку XX століття був повноцінною частиною європейського контексту з характерними для нього стильовими пошуками, художньою мобільністю та широкою залученістю митців у культурний обмін.

Література

1. Грабарь И. Э. Письма, 1891–1917. Москва: Наука, 1974. 495 с.
2. Добужинский М. В. Воспоминания. Москва: Наука, 1987. 477 с.
3. Карпенко О. В. Вплив мистецьких шкіл на формування художнього авангарду в Україні: 10–30-ті роки XX століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 4. С. 134–138. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2014.138306
4. Коприва А. Художники Закарпаття у Нодьбані. Хроніка та персоналії // Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. Вип. 9. С. 20–23.
5. Луценко І. Історія одного образу // Образотворче мистецтво. 2014. № 3. С. 86–89.
6. Луценко І. Творчо-педагогічні концепції Шимона Голлоші тячівського періоду // Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. Вип. 9. С. 16–19.
7. Небесник І. Шимон Голлоші та Закарпатська художня школа // Мистецтвознавство України. 2013. Вип. 13. С. 348–350.
8. Небесник І. Шимон Голлоші і традиції закарпатського пленерного живопису // Вісник Закарпатської академії мистецтв. 2017. Вип. 9. С. 10–11.
9. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. Москва: Советский художник, 1977. 359 с.
10. Ямаш Ю. Студії Івана Труша в Мюнхенській школі Антона Ажбе // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 31. С. 236–247. DOI: 10.5281/zenodo.573865
11. Ямаш Ю. Академіст Іван Труш і абстракціоніст Василь Кандинський: Перетинання // Фотографії старого Львова. Дата оновлення: 25.06.2021. URL: https://photo-lviv.in.ua/akademist-ivan-trush-i-abstraktsionist-vasyl-kandynskyy-peretynannia/ (дата звернення: 24.10.2023).
12. Jooss B. "gegen die sogenannten Farbenkleckser." Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918) // 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München: "...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus" / Hrsgg. von N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner. München, 2008. S. 54–65.
13. Jooss B. Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse. Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert // Ateny nad Izarą: malarstwo monachijskie; studia iszkice / Hrsg. von E. Ptaszynska. Suwałki, 2012. S. 23–45.
14. Ložar R. The Letters of Dr. Rajko Ložar and Mr. Peter Morrin, 1978–1979 // Slovene Studies. 1980. Vol. 2, No 1. P. 15–29. DOI: 10.7152/ssj.v2i1.3462
15. Lutsenko I. Open Air Studios of Simon Hollosy in Tyachiv: Their Place and Role in Formation of Traditions of Zakarpattia Painting in the First Half of XX Century // Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie. 2014. Issue 23. P. 513–519.
16. Lutsenko I. Compositional and Coloristic Experiments of Simon Hollosy in Landscape Painting du Creative Period in Tiachiv // Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie. 2015. Issue 24. P. 341–346.
17. Melnikova S., Petrenko L. Experience of Teaching Drawing in German Schools by A. Ažbe and S. Hollósy (on the Example of the Image of Human Head) // Current Business and Economics Driven Discourse and Education: Perspectives from Around the World: BCES Conference Books. 2017. Vol. 15 / Part 7: Educational Development Strategies in Different Countries and Regions of the World. Sofia: Bulgarian Comparative Education Society, 2017. P. 239–244.

References

1. Grabar, I. E. (1974). ***Pisma, 1891–1917*** [Letters, 1891–1917]. Moskva: Nauka [in Russian].
2. Dobuzhinskij, M. V. (1987). ***Vospominaniya*** [Recollections]. Moskva: Nauka [in Russian].
3. Karpenko, O. V. (2014). Vplyv mystetskykh shkil na formuvannia khudozhnoho avanhardu v Ukraini: 10–30-ti roky XX stolittia [The Influence of Art Schools on the Development of the Artistic Avant-Garde in Ukraine: The 10–30s of the XX Century]. ***National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 4***, 134–138. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2014.138306 [in Ukrainian].
4. Kopryva, A. (2017). Khudozhnyky Zakarpattia u Nodbani. Khronika ta personalia [Transcarpathian Artists in Nodbán. Chronicles and Personalities]. ***Newsletter Transcarpathian Academy of Arts, 9***, 20–23 [in Ukrainian].
5. Lutsenko, I. (2014). Istoriia odnoho obrazu [The History of One Image]. ***Obrazotvorche mystetstvo, 3***, 86–89 [in Ukrainian].
6. Lutsenko, I. (2017). Tvorcho-pedahohichni kontseptsii Shymona Holloshi tiachivskoho periodu [Creative and Pedagogical Concepts of Simon Hollósy of the Tyachiv Period]. ***Newsletter Transcarpathian Academy of Arts, 9***, 16–19 [in Ukrainian].
7. Nebesnyk, I. (2013). Shymon Holloshi ta Zakarpatska khudozhnia shkola [Simon Hollósy and the Transcarpathian Art School]. ***Art Research of Ukraine, 13***, 348–350 [in Ukrainian].
8. Nebesnyk, I. (2017). Shymon Holloshi i tradytsii zakarpatskoho plenernoho zhyvopysu [Simon Hollósi and the Traditions of Transcarpathian Plein Air Painting]. ***Newsletter Transcarpathian Academy of Arts, 9***, 10–11 [in Ukrainian].

9. Ternovec, B. N. (1977). ***Pisma. Dnevniki. Stati*** [Letters. Diaries. Articles]. Moskva: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
10. Yamash, Y. (2017). Studii Ivana Trusha v Miunkhenskii shkoli Antona Azhbe [Studios of Iwan Trusz in the Munich school of Anton Ažbe]. ***Bulletin of Lviv National Academy of Arts, 31***, 236–247. DOI: 10.5281/zenodo.573865 [in Ukrainian].
11. Yamash, Y. (2021, June 25). Akademist Ivan Trush i abstraktsionist Vasyl Kandynskyi: Peretynannia [Academician Iwan Trusz and abstractionist Wassily Kandinsky: Intersections]. ***Fotohrafii staroho Lvova.*** Retrieved from https://photo-lviv.in.ua/akademist-ivan-trush-i-abstraktsionist-vasyl-kandynskyy-peretynannia/ [in Ukrainian].
12. Jooss, B. (2008). "gegen die sogenannten Farbenkleckser." Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918) ["Against the So-Called Color Blotters." The Assertion of the Munich Art Academy as an Institution of Tradition (1886–1918)]. ***200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München: "...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus."*** (Hrsgg. von N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner). (S. 54–65). München [in German].
13. Jooss, B. (2012). Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse. Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert [Between the Study of Antiquities and Master Classes. Everyday Teaching at the Munich Art Academy in the 19th Century]. Ateny nad Izarą: malarstwo monachijskie; studia iszkice. (Hrsg. von E. Ptaszynska). (S. 23–45). Suwałki [in German].
14. Ložar, R. (1980). The Letters of Dr. Rajko Ložar and Mr. Peter Morrin, 1978–1979. ***Slovene Studies, 2*** (1), 15–29. DOI: 10.7152/ssj.v2i1.3462
15. Lutsenko, I. (2014). Open Air Studios of Simon Hollosy in Tyachiv: Their Place and Role in Formation of Traditions of Zakarpattia Painting in the First Half of XX Century. ***Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie, 23***, 513–519.
16. Lutsenko, I. (2015). Compositional and Coloristic Experiments of Simon Hollosy in Landscape Painting du Creative Period in Tiachiv. ***Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie, 24***, 341–346.
17. Melnikova, S. & Petrenko, L. (2017). Experience of Teaching Drawing in German Schools by A. Ažbe and S. Hollósy (on the Example of the Image of Human Head). ***Current Business and Economics Driven Discourse and Education: Perspectives from Around the World: BCES Conference Books, 15*** (7), 239–244.

Anastasiia Urazbaieva

Private Art Schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy as Alternative Systems for the Development of Realistic Painting

Abstract. The article analyzes the private art schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy in Munich, which served as alternative systems for the development of realistic painting in the late nineteenth and early twentieth centuries. The focus is on pedagogical methods and conceptual differences in teaching, which laid the foundations for the further development of European art in the key of modernist explorations. The author considers key aspects of Anton Ažbe's methods, focused on form, tonality, and work with color, as well as Simon Hollósy's approach, which emphasized the depiction of objects with regard to spatiality and atmospheric effects. The article highlights the socio-cultural context of Munich and the foundations of the emergence of such private studios, as well as the distinctive features of the coexistence of these schools with the Academy of Fine Arts. Particular attention is paid to the role of the private schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy in shaping the individual style of their students, many of whom later became prominent artists. The author analyzes their influence on the development of modernist and realist trends in painting, demonstrating how the private schools of Anton Ažbe and Simon Hollósy complemented and expanded the possibilities of academic education. The study emphasizes the importance of these schools for the development of Ukrainian art and its integration into the European context, as, among others, Ukrainian artists of the early twentieth century were educated in these studios.

Keywords: art schools, art education, Anton Ažbe, Simon Hollósy, Munich art education, realistic painting, abstract art.

Стаття надійшла до редакції 02.08.2024

Олена Кашуба-Вольвач

«Українські 1920-ті: національне відродження чи трагедія?» Тези до дискусії

"The Ukrainian 1920s: National Revival or Tragedy?" Theses for the Discussion

УДК 323.2:94(477)"1920"
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318947

Олена Кашуба-Вольвач
Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник відділу культурних стратегій, ініціатив та технологій Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Olena Kashuba-Volvach
Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher, Leading Researcher in the Department of Cultural Strategies, Initiatives and Technologies at the Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: helen.kashuba@gmail.com
orcid.org/0000-0002-2753-7428

Анотація. Під час відзначення 125-ліття від заснування Національного художнього музею України авторка статті модерувала дискусію на тему «Українські 1920-ті: національне відродження чи трагедія?». В рамках цієї події відбулося обговорення різних аспектів українського модернізму 1920–1930-х років. Дослідники, що брали участь у дискусії, для першого її етапу опрацювали основний фактаж та його рецепцію. Відтак на обговорення були винесені такі питання: 1. «Національне відродження» в культурі як становлення української ідентичності: процеси, рухи, явища; 2. Хронологічні межі «національного відродження»; 3. Нова ідентичність «національного відродження»: українське, радянське чи «соцреалістичне».

Ключові слова: Національний художній музей України, українське національне відродження 1920-х, українське мистецтво початку XX століття, соцреалізм, коренізація, український модернізм.

У жовтні 2024 року Національний художній музей України (НХМУ) відзначав ювілейну дату — 125 років від свого заснування. З цієї нагоди було проведено низку подій. Зокрема, 8 і 9 жовтня відбулася наукова конференція «Національний український музей: часи, люди, долі», підготовлена у співпраці із Національним музеєм історії України та Національним музеєм декоративного мистецтва України. Музей організував і два виставкові проєкти. Виставка «Витоки» стала своєрідною реплікою на історичну експозицію, що була відкрита зусиллями Вікентія Хвойки і якою Київський музей старожитностей і мистецтв (перша назва НХМУ) розпочав свою роботу в ще незавершеній будівлі.

Друга виставка — віртуальна реконструкція легендарної виставки 1925 року «Український портрет XVII–XX століть». Цей масштабний проєкт відбувся на основі оцифрованих матеріалів експозиції 1925 року. За допомогою сучасних технологій експозиція виставки українського портрету XVII–XX століть 1925 року відтворена так, як її задумувала «золота плеяда» провідних працівників музею — Микола Біляшівський, Данило Щербаківський та Федір Ернст. Експозиція демонструвала їх концептуальний підхід у вивченні музейної колекції як репрезентації саме історії українського мистецтва. Сучасний дослідницький проєкт дозволив ідентифікувати та знайти чимало робіт, що раніше були в колекції НХМУ, але на сьогодні розпорошені в інших музейних колекціях або ж зникли під час Другої світової війни. Робота проєкту тривала кілька років, протягом яких в ньому

взяли участь дослідники з музейних установ і культурних інституцій Києва, Львова та Харкова.

До цих подій було приурочено публічну програму до 125-річчя музею, яку Національний художній музей України проводив у співпраці з Національним музеєм історії України й Національним музеєм декоративного мистецтва України за підтримки Центру урбаністичних студій. Програма складалася з серії дискусій, що стали платформою для обговорення важливих тем щодо переосмислення мистецької спадщини, історичних контекстів:

1. Вступна розмова;
2. Київська Русь, Україна-Русь, Литовська Русь? Проблема термінології; [1]
3. Україна домодерної доби: питання хронології та періодизації; [2]
4. Україна в XIX столітті: суперечності національного самоусвідомлення; [3]
5. Українські 1920-ті: національне відродження чи трагедія? [4]
6. Мистецтво другої половини XX століття: інерція термінології радянського періоду; [5]
7. Як говорити про кримськотатарську спадщину в контексті історії України? [6]

Участь в дискусіях брали не тільки музейні науковці, а й дослідники культури, мистецтва, історії, літератури. Обговорювалися актуальні питання, з якими стикаються науковці під час своїх досліджень: як змінювати фокус бачення у вирішенні історіографічних, термінологічних проблем, переосмислювати відомі факти й радянські концепції, де проходять межі ідеологічних деформацій в мистецьких стилях та напрямах, чи потребує перегляду усталена термінологія і періодизація щодо культурної спадщини України.

Дискусія «Українські 1920-ті: національне відродження чи трагедія?» ставила важливі питання щодо різних аспектів модернізму в Україні 1920–1930-х років. В обговоренні взяли участь доктор історичних наук Ярослав Грицак (Український католицький університет, Львів), докторка мистецтвознавства Ганна Веселовська (ІПСМ НАМУ, Київ), кандидатка історичних наук Анна Яненко (Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»), працівниці Національного музею декоративного мистецтва України Олена Шевчук, Людмила Тихонова, Ірина Бекетова. Модерувала дискусію Олена Кашуба-Вольвач.

Інтродукція дискусії. В українському модернізмі можна виокремити два етапи. Перший етап охоплює початок 1900-х — початок 1920-х років і характеризується як час «вільного творчого експерименту», який знайшов відображення в численних творчих практиках митців. У цей час вони опановували методи і засоби нових європейських мистецьких течій і разом з тим створювали свої гібридні форми цих стилів. Другий етап охоплює час від утворення незалежної Української держави до масових репресій з боку радянської влади наприкінці 1930-х років.

Мистецькі експерименти, що відбувалися у короткий період від кінця 1910-х — початку 1920-х еволюціонували у бік створення власних сучасних мистецьких традицій, що спиралися на національне підґрунтя та свободу творчого висловлювання. Розвиток цього руху продовжувався майже два десятиліття, але вже на початку 1930-х років його заміщує «радянське» мистецтво, яке було ідеологічне за своєю суттю і тяжіло до реалістичної стилістики. Перший етап модернізму можна розглядати в контексті обох частин України, що входили до складу Російської та Австро-Угорської імперій.

Незважаючи на короткий час існування Української Народної Республіки (1917–1921), національним елітам вдалось провести розбудову незалежної держави. Розпочався стрімкий процес національного відродження в культурі, який відбувався на тлі кривавої радянсько-української війни. Поразка Української революції 1917–1921 років призвела до втрати державної незалежності, проте не спричинила занепаду національного руху в радянській Україні. Короткий час існування УНР та спроба розбудови національних інституцій надали національно-державницького спрямування мистецько-культурним рухам на всі 1920-ті та першу половину 1930-х років. У ці десятиліття було закладено головні ідеї та шляхи розвитку української культури, чільне місце серед яких посідали національні запити, і вони стали часом національного відродження. Встановлення радянської влади в Україні в 1921 році спричинило значні зміни в мистецькому житті, зруйнувало послідовний розвиток модерністських течій. Тим не менш, протягом першого десятиліття радянської влади імпульс інновацій попередньої епохи виявився настільки потужним, що продовжував

впливати та формувати сучасні мистецькі сцени в таких містах, як Київ, Харків, Одеса тощо. Культурну арену продовжували завойовувати різноманітні авангардні новації в українській літературі, кіно, театрі, образотворчому мистецтві, архітектурі.

Такі тенденції складали загрозу ідеологічним наративам радянської влади, яка, намагаючись взяти під контроль ці рухи та зміцнити свій вплив в Україні, запровадила політику «коренізації». Таким чином в Україні, на відміну від інших республік Радянського Союзу, хоч і на короткий час, було створено культурну автономію від центральної союзної влади, що уможливило продовжити період радикальних модерністських експериментів.

Протягом десятиліття (від другої половини 1920-х до середини 1930-х років) відбувався проєкт створення нової культурної ідентичності. Мистецькі дискусії стають приводом для політичних переслідувань. Реорганізація Української академії мистецтв в Київський художній інститут на підконтрольній більшовикам території України 1924 року стала яскравим проявом намагання радянської влади боротися з інституціями, які втілювали історію національної державності.

Від початку 1930-х загальна заполітизованість усіх сфер життя в радянській державі призвела до жорсткої регуляції та контролю в культурі. Ідеологія активно завойовує мистецький простір і проявляється насамперед в соціалізації сюжетів. Притаманна двадцятим рокам діяльність різноманітних за мистецькими концепціями об'єднань з початком нового десятиліття перероджується під тиском жорсткого диктату радянської партійної ідеології в пафосне мистецтво «соціалістичного реалізму» — різностильове мистецтво доби радянського тоталітаризму.

Тези до дискусії. На першому етапі дослідники опрацювали основний фактаж та його рецепцію. Відтак на обговорення були винесені такі питання:

Блок 1. «Національне відродження» як становлення української ідентичності: процеси, рухи, явища:

— становлення української ідентичності на початку XX століття через осучаснення національної культури та її долучення до загального мейнстриму європейської культури;
— феномени національного відродження: «бойчукізм», національний театр, декоративне мистецтво, література (ідейні смисли, стилістичні ознаки, мистецькі школи);
— чи відбулося б національне відродження без української революції та визвольних змагань 1917–1921 років;
— феномен «НЕП» (1921–1928) і його вплив на мистецьке життя України, адже саме з нього почалося чимало культурно-мистецьких проєктів 1920-х.

Блок 2. Хронологічні межі «національного відродження»:

— яку періодизацію застосовувати до мистецтва / культури 1900–1930-х років?
— коли почалося «національне відродження» в мистецтві України: у середині 1920-х чи на початку XX століття, відколи українські інтелектуали, публіцисти, митці підняли питання про «український стиль» в мистецтві тощо;
— чи можемо ми й досі послуговуватися радянською періодизацією, а почасти й термінологією, розділяючи першу третину XX століття 1917 роком.

Блок 3. Нова ідентичність «національного відродження»: «українське», «радянське» чи «соцреалістичне»:

— пролетаризація освіти, а почасти її люмпенізація дозволила за дуже короткий строк змінити соціальну мапу освіченого прошарку, а також її естетику та етику внутрішніх взаємовідносин;
— наразі існує вже новий «штамп», що політика «українізації» / коренізації спричинила культурний бум та стрімкий розвиток мистецтва. Чи можемо ми так безапеляційно стверджувати і що робити, аби ця теза не стала штампом. Який критичний підхід в дослідженнях варто застосовувати;
— оцінка «українізації» з точки зору деколонізації: «національне відродження» чи національна трагедія. Трагічна дискусія між «Новою ґенерацією» та бойчуківцями. Чи можемо дати сьогодні оцінку цьому процесу;
— український фокус бачення: як виглядає з цієї точці політика «українізації» / коренізації;
— що таке соціалістичний реалізм — мистецький стиль, соціально-культурний феномен чи просто мистецтво доби соціалізму / тоталітаризму?
— відмова вживати термін «соцреалізм» як крок до деколонізації, український та імперський погляд на це питання.

Література

1. Київська Русь, Україна-Русь, Литовська Русь? Проблема термінології // Національний художній музей України. Дата оновлення: 18.10.2024. URL: https://www.facebook.com/photo/?fbid=966293892200591&set=a.630808489082468 (дата звернення 01.12.2024).
2. Україна домодерної доби: питання хронології та періодизації // Національний художній музей України. Дата оновлення: 28.10.2024. URL: https://www.facebook.com/photo/?fbid=973897098106937&set=a.630808489082468 (дата звернення 01.12.2024).
3. Україна в XIX ст.: суперечності національного самоусвідомлення // Національний художній музей України. Дата оновлення: 08.11.2024. URL: https://namu.ua/novyny/vidkryta-dyskusiya-ukrayina-v-xix-stolitti-superechnosti-naczionalnogo-samousvidomlennya/ (дата звернення 01.12.2024).
4. Українські 1920-ті: національне відродження чи трагедія? // Національний художній музей України. Дата оновлення: 15.11.2024. URL: https://namu.ua/novyny/dyskusiya-ukrayinski-1920-i-naczionalne-vidrodzhennya-chy-tragediya/ (дата звернення 15.12.2024).
5. Мистецтво другої половини XX століття: інерція термінології радянського періоду // Національний художній музей України. Дата оновлення: 29.11.2024. URL: https://namu.ua/novyny/rozmova-mystecztvo-drugoyi-polovyny-xx-stolittya-inercziya-terminologiyi-radyanskogo-periodu/ (дата звернення 15.12.2024).
6. Як говорити про кримськотатарську спадщину в контексті історії України? // Національний художній музей України. Дата оновлення: 06.12.2024. URL: https://namu.ua/novyny/dyskusiya-yak-govoryty-pro-krymskotatarsku-spadshhynu-v-konteksti-istoriyi-ukrayiny/ (дата звернення 15.12.2024).

References

1. Kyivska Rus, Ukraina-Rus, Lytovska Rus? Problema terminolohii. (2024, October 18). [Kyivan Rus, Ukraine-Rus, Lithuanian Rus? The Problem of Terminology]. ***National Art Museum of Ukraine.*** Retrieved from https://www.facebook.com/photo/?fbid=966293892200591&set=a.630808489082468 [in Ukrainian].
2. Ukraina domodernoi doby: pytannia khronolohii ta periodyzatsii. (2014, October 28). [Ukraine in the Pre-modern Era: On Chronology and Periodization]. ***National Art Museum of Ukraine.*** Retrieved from https://www.facebook.com/photo/?fbid=973897098106937&set=a.630808489082468 [in Ukrainian].
3. Ukraina v XIX st.: superechnosti natsionalnoho samousvidomlennia. (2024, November 8). [Ukraine in the Nineteenth Century: Contradictions of National Identity]. ***National Art Museum of Ukraine.*** Retrieved from https://namu.ua/novyny/vidkryta-dyskusiya-ukrayina-v-xix-stolitti-superechnosti-naczionalnogo-samousvidomlennya/ [in Ukrainian].
4. Ukrainski 1920-ti: natsionalne vidrodzhennia chy trahediia? (2014, November 15). [The Ukrainian 1920s: National Revival or Tragedy?]. ***National Art Museum of Ukraine.*** Retrieved from https://namu.ua/novyny/dyskusiya-ukrayinski-1920-i-naczionalne-vidrodzhennya-chy-tragediya/ [in Ukrainian].
5. Mystetstvo druhoi polovyny XX stolittia: inertsiia terminolohii radianskoho periodu. (2024, November 29). [The Art of the Second Half of the 20th Century: The Inertia of Soviet Terminology]. ***National Art Museum of Ukraine.*** Retrieved from https://namu.ua/novyny/rozmova-mystecztvo-drugoyi-polovyny-xx-stolittya-inercziya-terminologiyi-radyanskogo-periodu/ [in Ukrainian].
6. Yak hovoryty pro krymskotatarsku spadshchynu v konteksti istorii Ukrainy? (2024, December 6). [How to Talk About the Crimean Tatar Heritage in the Context of Ukrainian History?]. ***National Art Museum of Ukraine.*** Retrieved from https://namu.ua/novyny/dyskusiya-yak-govoryty-pro-krymskotatarsku-spadshhynu-v-konteksti-istoriyi-ukrayiny/ [in Ukrainian].

Olena Kashuba-Volvach

"The Ukrainian 1920s: National Revival or Tragedy?" Theses for the Discussion

Abstract. During the celebration of the 125th anniversary of the establishment of the National Art Museum of Ukraine, the author of the article moderated a discussion on the topic "The Ukrainian 1920s: National Revival or Tragedy?". The event featured a discussion of various aspects of Ukrainian modernism in the 1920s and 1930s. For the first stage of the discussion, the researchers who took part in it worked out the main facts and their reception. The following issues were discussed: 1. "National revival" as the development of Ukrainian identity: processes, movements, phenomena; 2. Chronological limits of the "national revival"; 3. New identity of the "national revival": Ukrainian, Soviet, or "socialist realist."

Keywords: National Art Museum of Ukraine, Ukrainian national revival of the 1920s, Ukrainian art of the early twentieth century, socialist realism, korenizatsiia (indigenization or nativization), Ukrainian modernism.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2024

Andriy Puchkov, Mykhailo Selivatchov

Ornamental Compositions of Vasyl Krychevsky: Sources, Directions, Graphemes

Орнаментні композиції Василя Кричевського: джерела, напрями, графеми

УДК 7.04+76(477)"19"+"20"(В. Кричевський)
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318907

Andriy Puchkov
Dr. habil. in Art Studies, Professor, Presidium of the National Academy of Arts of Ukraine

Андрій Пучков
Доктор мистецтвознавства, професор, радник Президії Національної академії мистецтв України
e-mail: dr.a.puchkov@ukr.net
orcid.org/0000-0002-0635-6361

Mykhailo Selivatchov
Dr. habil. in Art Studies, Professor, Arts Theory and History Department, National Academy of Fine Arts and Architecture; Professor of Design and Technology Department, Kyiv National University of Culture and Fine Arts

Михайло Селівачов
Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

e-mail: mik_sel@ukr.net
orcid.org/0000-0001-9199-0270

Abstract. The study aims to conduct a preliminary reflexive systematization of ornamental compositions by Vasyl Krychevsky (1872–1952) in the context of his entire artistic work, to introduce into the scientific circulation and visual thesaurus of the artistic culture at the 19th — the first quarter of the 21st century new information about the graphic assets of the artist as an important historical and cultural source. The historico-comparative method was used, which made it possible to determine common and different aesthetic approaches to the creation of ornaments in various types of art during the 20th century. Iconographic and stylistic analysis is applied for a detailed description of the means of aesthetic expressiveness. In the article, for the first time, a complete complex of the master's ornamental heritage is analyzed, with a selection of works that were transferred by his family to the Ukrainian museums at the beginning of the 21st century. Vasyl Krychevsky emancipated ornament, as the Impressionists freed light and color from subordination to the plot and nature, as the Symbolists turned the symbol into a self-worth category. Krychevsky's ornaments are so active and self-sufficient that sometimes it is difficult to imagine their practical use: expressiveness and compositional virtuosity are much greater than what is required of the decor. Krychevsky relied on the historical heritage, responding to the demands of the present, but tried not to betray himself in favor of the stylistic circumstances of the time. A full understanding and practical integration of his colossal work in ornamentation is yet to come[1].

Keywords: ornament, ornamentation, ornamentality, stylistic tendencies, Ukrainian graphics, Vasyl Krychevsky, museums, private collections, Ukrainian diaspora, Oleg Bodnar.

[1] When writing the article, the English translation of our text by Diana Sheludkevich was partly used from the album "Vasyl Krychevsky. Ornamental compositions. Kharkiv, 2023." We appreciate very much the permission of the publisher Oleksandr Savchuk.

It is regrettable that none of the Ukrainian researchers has shown interest in Vasyl Krychevsky as an exceptional ornamental artist and has not adequately explored his work thus far.

Eugenia Krychevska, 1950s

Relevance of the research topic. The commemoration of Vasyl Krychevsky's 150th anniversary became an occasion for a series of academic conferences, reevaluation, and reinterpretation of the jubilarian's legacy in the years 2022 and 2023 (fig. 1). One of the significant discoveries was the previously unknown in its entirety body of Krychevsky's work as an ornamental artist. This became possible due to the artist's descendants, who returned to Ukraine a substantial portion of his works that had been preserved abroad. We are talking about two hundred ornamental exercises on small sheets of paper, the size of a postcard or slightly larger, which have now been transferred to the museums of Kanev, Kharkiv, Kyiv, Lebedyn, Opishna, Poltava, Sumy, and were collected for the first time by the tireless Oleksandr Savchuk for a separate publication [6].

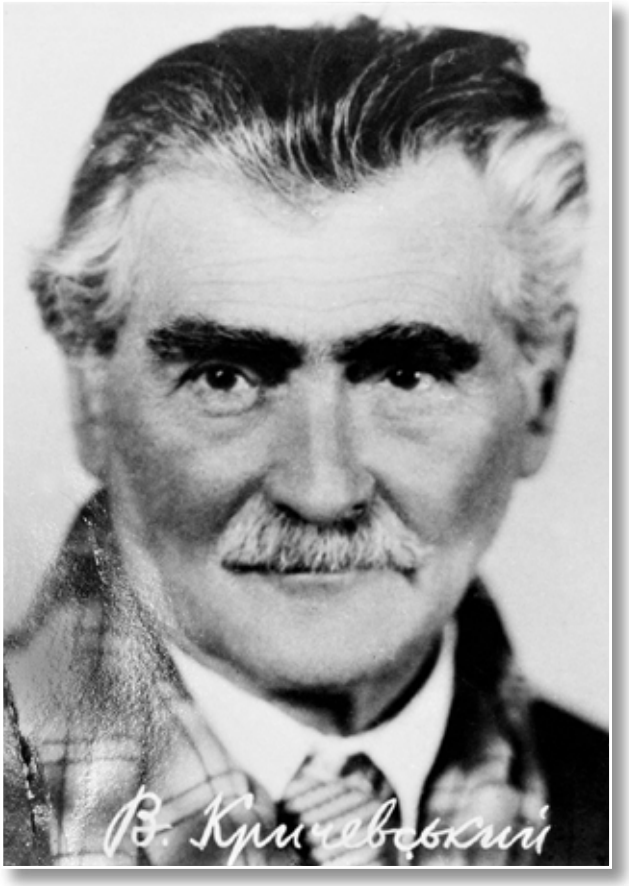


fig. 1. Vasyl Krychevsky, photo from the 1940s
https://vufku.org/names/vasyl-krychevskyi/

Review of research and publications. Almost all researchers of the work of Vasyl Krychevsky (1873–1952) have focused on the role of ornamentation and ornamentalism in his architecture, graphics, paintings, and above all, — his decorative art. From the beginning of the 20th century until today, there has emerged an almost countless number of publications dedicated to this peculiar, even enigmatic, artist and architect, whose work is still waiting to be understood.

The leading place in this realm belongs to the monographs by Vadym Pavlovsky [24] and Valentyna Ruban-Kravchenko [27], whose meticulously crafted texts seem to lead us into the sanctuary of Krychevsky's life, allowing us to make soft barefoot steps and observe: the patterns on the parquet, the ornamentation on the rug, the decoration of the walls, the adornment of the ceiling, and to gaze out of the windows in hopes of catching sight of the artist amidst his works and his extraordinary sketch visions, exceptional within the European graphic culture of the 20th century.

The decade has not yet passed, when the literature on the artist has been supplemented with an exemplary two-volume chrestomathy (2016, 2020) prepared by Kharkiv publisher Oleksandr Savchuk, demonstrating exceptional scholarly and design-compositional precision, achieving a comprehensive understanding available today [5]. This compendium contains all the texts of Krychevsky accessible to contemporary scholars, an outline of his entire artistic heritage, biographical materials, correspondence, articles, and memoirs about the artist. It is hard to disagree with the editor that "the two-volume *Vasyl Hryhorovych Krychevsky: A Chrestomathy* will serve as merely the beginning of more thorough and systematic research on the significant figure in Ukrainian culture during the first half of the 20th century" [28]. It seems to be not just a beginning — but a powerful start capable of providing an instant acceleration to anyone who approaches Ukrainian visual heritage with genuine interest in the geometro-syntactic quest for a complete artistic form. Indeed, the last thesis of O. Savchuk has already been confirmed by the

fig. 2. Cover of the book
Vasyl Krychevsky: Ornamental Compositions: Album,
edited by Oleksandr Savchuk. Kharkiv, 2023.
https://savchook.com/books/krychevskyi-ornamentni-kompozycii

fig. 3. Title pages of the book:
Vasyl Krychevsky: Ornamental Compositions: Album,
edited by Oleksandr Savchuk. Kharkiv, 2023.
https://savchook.com/books/krychevskyi-ornamentni-kompozycii

recently published book [6], dedicated to the ornament compositions of V. Krichevsky (fig. 2–3).

Most of the authors of both academic and popular publications about Vasyl Krychevsky briefly touch on his ornamental opus in their works, but usually use them as illustrations for the presentation, and not as a separate subject for research.

The purpose of our research is representation of the informational potential of Krychevsky's ornamental works as an important historical and cultural source of introduction into scientific circulation and a visual thesaurus of artistic culture of the end of the 19th — the first quarter of the 21st century of new information about the artist's graphic assets. To achieve this goal, several tasks must be performed:

1) identification of the ornamens and ornamental components in the general oeuvre of the artist;
2) preliminary reflexive systematization of Vasyl Krychevsky's ornamental compositions in the context of his entire artistic work — architectural, decorative, graphic and pictorial, as well as cinematographic;
3) delineation of the ideological context and circumstances of the ornament's interpretation at specific stages — in the imperial period; during the revolution; in the 1920s and 1930s, during World War II and emigration;
4) showing the role and importance of Krychevsky the ornamentalist as an artist and organizer of the artistic and pedagogical processes;
5) analysis of Krychevsky's ornaments in the light of the concepts of dynamic (spiral) symmetry and the geometric principle of phyllotaxis discovered in recent decades.

Results and Discussion. The two hundred ornament sketches, mentioned in the article's preface and recently transferred from private collections abroad to museums of Ukraine, were created by Krychevsky during the period from the 1920s to the early 1950s. Most works are dated to 1945 and 1951, when the author was in forced displacement and presumably had no commissions. The matter should be considered not so much in the fact that he had no commissions, but rather in the fact he could not refrain from sketching during his free time between work, meals, and sleep.

This time should not have been wasted for him, without a trace of creative output at least. Writers in such ways, — leisurely, one might say, — leave behind diaries, "notes on the margins"; while an artist preserves sketches, lines, and blots on paper. These "handy" ornaments of Krychevsky are like a looking glass reflecting the ceaseless cavitations of his creative consciousness, with an amalgam inverted and confronting the viewer: there, beneath the impenetrable surface, visual wonders are preserved, a Borgesian "garden of forking paths", that entices one to bring them together, mastering all directions at once. But perhaps we mistake our desires for reality? After all, Eugenia Krychevska, his wife, recalled that Krychevsky engaged in ornamentation sporadically: "During the most difficult, restless

times of war or revolution, he was unable to fully dedicate himself to painting or architecture. However, when he occasionally picked up a pencil or scrap of paper, he would start developing patterns" [5, vol. 2, p. 345].

He also confessed to Euhenia Krychevska that while drawing patterns, he felt as if he was solving an algebraic equation: "It makes me forget about (the harsh) reality" — this took place in the Sudeten Mountains in the spring of 1945, "when German troops were in disarray, not knowing where to hide, and cannons were roaring in the distance, and American planes were bombing Dresden, Pilsen, Prague, and even our tiny village of Těchlovice" [5, vol. 2, p. 345]. Fortunately, the sketches remained along with the solved algebraic equations, which we will discuss shortly.

According to biographical data, Krychevsky began sketching patterns and collecting ornamented works at a very young age, in 1891. Later on, numerous materials from those studies found their way into academic and popular publications. In fact, at that time, he would sketch and often copy everything that caught his attention. This is a common practice for a novice artist: to try and recreate by hand what they find visually appealing. Hapto-optical assimilation of the world — perhaps the paramount opportunity for honing and enriching individual taste.

A similar stage was experienced somewhat later by another famous ornamentalist, George Narbut (1886–1920). Both of them adopted this juvenile imitation as a school for the future profession. It should seem the very act of such domestic, manual schooling influenced their choice. Krychevsky will recollect later step by step with vivid personal coloring, in particular, how exactly he contributed to the gradual process of adaptation of the Ukrainian ornamentation by Narbut after moving from St. Petersburg to Kyiv [16].

Thus, in 1902, at the age of thirty, Krychevsky received a commission from the organizers of the 12th Archaeological Congress in Kharkiv to design a model of a Ukrainian peasant house from the region of Slobozhanshchyna for an ethnographic exhibition to be displayed at the University Library. The following year, he designed the famous building of the Poltava Local Administration, where ornamentation was given a leading role in shaping the architectural form. And it continued, even more so, as it turned out that throughout his whole life Krychevsky, a skillful visual artist, worked on ornamentation in all its manifestations: architectural, artistic, and industrial, in book art, theater, and film production. Even in the very credits of the first Ukrainian color film, Sorochynskyi Fair (director Mykola Ekk, 1938), a pattern emerges, as though of 'folk' style, but executed so professionally by the hand of Krychevsky, the artistic director of the film, that one forgets about its artificiality and recognizes it as truly high artistry.

In his 1938 autobiography, Krychevsky wrote: "I started working in the industrial sector of art in 1892, creating ornaments for mettlach tiles at the Bergengheim Factory in Kharkiv, later for the sculptural and molding studio of Jacobs in Kharkiv, for a carpet factory in Warsaw (upon the request of the artist I. Alchevsky), for a ceramics factory in Moscow, and so on.

From 1913 to 1916, I supervised the artistic department of the carpet-weaving workshop of V. N. Khanenko in the village of Olenivka, Kyiv province. Carpets and decorative cloth prints based on my designs received a Gold Award in Leningrad [now St. Petersburg] at the All-Russian Handicraft Exhibition in 1913 (the tapestry panel *Illia Muromets* acquired by the Museum of the "Salt Town" in Leningrad) and the highest award at the Kyiv Handicraft Exhibition in 1913, and they were sold out at the handicraft exhibitions in Paris and Berlin in 1914" [5, vol. 1, p. 280].

In other words, Krychevsky perceived ornamental creativity as an auxiliary layer of existence in the living space of industrial goods and domestically useful household tools, as an epidermis of a handicraft product that, thanks to ornamentation, became self-contained, stirred up interest, and drew attention. Today, he would be referred to as a "designer." Back then, such a word did not exist in our language, and Krychevsky's activities were perceived as a kind of scenography for the everyday life of highly skilled craftsmanship. On the background of these "decorations" unfolded the lives of consumers, who purchased the abstraction of visual pleasure at a tangible expense.

In this socially beneficial context, we should note the ambiguous attitude that artists of that time adopted towards ornamentation. In the second half of the 19th century, it had largely been devalued due to its widespread use in architecture and all other forms of decoration. Ornament existed separately from the object on which it seemingly parasitized, like plaster-and-concrete atlantes and caryatids on eclectic facades. In the spirit of the eclectic movement of that time, artistic

albums were produced with patterns of any style for reproduction in any material, using any technique — and even in a factory manner. Thus, ornamental art was being transformed into impersonal craftsmanship imperiously and in a politically economic sense stubbornly.

The first to sense this danger were the workshops in England, which represented the pinnacle of craftsmanship worldwide at that time. Krychevsky studied the theoretical texts of John Ruskin, the ideologist of the Arts & Crafts Movement, and William Morris, the leader of this movement. Their goal was to cultivate "high taste" among contemporaries by rejecting industrial production of "popular consumption" goods — and instead revitalizing the methods of creating a medieval material environment that still survived in the rural backwaters.

Of course, these socially utopian artistic abstractions clashed with the impossibility of achieving production profit, but who is concerned with the gloomy truth of life in the romantic age? Stefan Taranushenko recalled how the young Krychevsky adored everything English, even quit his job at the Kharkiv City Administration when he was denied permission to travel to St. Petersburg for an exhibition of British art. His taste did not require refined education; it was simply innate [5, vol. 1, p. 114–126].

In other European countries of the modern era (also referred to as "Art Nouveau," "stile Liberty," "Modern Style," "Secession," "Jugendstil"), ornamentation was also reinterpreted by abandoning the dominance of classicism and rejuvenating the repertoire of motifs and style through the means of addressing exotic or native archaism and visual folklore. Perhaps Krychevsky was familiar with the works in this direction of Ivan Bilibin, the teacher of Narbut, Vienna architect Otto Wagner, Catalan architect Antonio Gaudi i Cornet, Flemish architect Henry Van de Velde (who even designed his wife Maria Sete's dress in the Secession style to integrate it into the interior furniture of their home in Uccle), and many other artists who, in creating something new, did not resort to quoting the past but were taking it as a basis, striving to create a "total work of art," Gesamtkunstwerk: everything around, if not nature, must inevitably be art.

Unlike all of them, for nurturing the new Ukrainian ornamentation Krychevsky set his primary focus not on showcasing artistic individuality but rather on delving into the realm of "folk" heritage, which was still largely unexplored, unpopularized, and not yet activated "for inspiration." The attitude towards traditional decoration was often indulgent, if not skeptical. The famous phrase attributed to Illia Repin, "Let us leave embroidery of patterns to delicately nurtured damsels," was repeatedly expressed. Though embroidery of "Epitaphios" for Kyiv St. Volodymyr's Cathedral by Elena (Liolia) Prakhova in the technique of obverse needlework (so called "drawing with a needle") was more of an exhausting service than ladies' fancywork, so it represented a high artistic work and exemplified creative conscientiousness.

Even more scathing towards ornamentation in contemporary art was the Viennese architect Adolf Loos. In his programmatic article "Ornament and Crime" (1908), first published in French in 1912 [34], he argued why ornaments were, for him, relics of primitive culture and equivalent to tattoos on the body of a savage. Loos saw progress in liberating modern utilitarian objects from ornamentation and embodied this principle in his own work. In particular, his most famous building, located opposite the Hofburg (the Emperor's palace in the center of Vienna), was constructed without any decoration. Perhaps that is why it is now used as the venue for presenting Austrian design awards: the purity of form always visually prevails and does not distract attention during ceremonial events.

Certainly, alongside Loos's radical purism, there were alternative concepts, and professional debates were often triggered by different interpretations of individual polysemantic terms and concepts. For instance, Ukrainian words derived from the Latin root "décor" have various meanings, including "облагороджувати" (to refine), "облаштовувати" (to furnish), "обставляти" (to adorn), "оздоблювати" (to decorate), "оформлювати" (to arrange), "нагороджувати" (to reward), even "говіти" (to fast). This is what determines the aphorism of the Polish artist Stanisław Wyspiański, which is opposite in meaning to Repin's: "Sztuka dekoracyjna? Takiego pojęcia nie ma. Każda dobra sztuka jest ze swej natury dekoracyjna." — "Decorative art? Such a concept does not exist. All good art is inherently decorative."

Here we present contradictory opinions of Krychevsky's several contemporaries to demonstrate the difficulties he faced in carving his own path — in the realm where ornament, ornamental and ornamentality

fig. 4. Oleksii Beketov's house in Kharkiv, 1898.
The facade was designed by V. Krychevsky
https://www.pslava.info/XarkivM_ZhonMyronosVul_OsobnjakANBeketova10,145882.html

held a central place in architecture, graphics, decorative arts, painting, pedagogy, and even art criticism. Except perhaps he did not fully explore "ornamental prose," typical for belletristic literature of the Fin de siècle.

From his autobiography of 1938 and the "Chronology of Vasyl Hryhorovych Krychevsky" [«Хронологія Василя Григоровича Кричевського»], compiled by his stepson Vadym Pavlovsky (1907–1986), we learn that from the age of 15 the future master was already sketching designs for private houses in the outskirts of Kharkiv ("tiny bourgeois houses (around 300 projects) for the Kharkiv municipal authorities") [5, vol. 1, p. 279].

Starting from 1889, he also worked on facades under the guidance of architects Serge and Iliodor Zahoskin, Carl Spiegel, and, from 1894, the Kharkiv academic architect Oleksii Beketov. Architectural sketches are closely intertwined with ornamentation: if you were to place the measurements of these structures on a table and examine them, you would feel as if you were looking at a carpet — the composition and arrangement create the pattern of the elements in a certain rhythmic order. But it is not only that. Being a generic feature of ornament, rhythm, especially geometrical rhythm, accompanies any factor of our life: the rising of the sun, the blinking of an eye, the changing of seasons, the cyclic nature of daily events, etc. In artistic creation, it acquires the author's distinctive features that are difficult to confuse with others. Just like the unique rhizome of lines on fingers and palms, the artist's sense of rhythm, expressed "in material," attests to their uniqueness. Krychevsky's pattern cannot be mistaken for someone else's.

In 1895, alongside his work with Beketov, where Krychevsky was entrusted with "facade" projects at the bureau (such as the house in the Moorish style for Dmytro Alchevsky and the carpet woven for it in Warsaw; houses in the "Neo-Greek" style for Professor Mykola Zalesky and the city house of Beketov himself (fig. 4); in Renaissance style; the District Court in Classicism style; the Medical Society building in 'Neoclassical' style; the tenement house of Rubinstein in "Neo-Rococo" style; the Trade Bank in the manner of "Viennese Secession," and other buildings)[1], the master began to create sculptural decorations for interiors in various styles, as well as majolica and mettlach tile on commission for Kharkiv enterprises.

The ten-year apprenticeship in Beketov's workshop proved to be highly productive. Who among present-day students could see their "drawing sheets" recreated in a life-size form? Certainly, such ornament exercises and their physical realization inspired and instilled confidence, albeit quietly and secretly. If a talented person is also intelligent (which is rare), they will not boast of their abilities but will assertively navigate them through life's storms. Attempting to impede them is dangerous. Krychevsky moved through the history of Ukrainian art like a sturdy icebreaker.

In the autumn of 1897, at an art exhibition in Kharkiv, Vasyl Krychevsky exhibits Crimean etudes from Beketov's summerhouse in Alushta, which can be considered the beginning of his artistic career. The following

[1] It is impossible to agree with the opinion of Volodymyr Yasiievych (1991), who strongly contradicted Vadym Pavlovsky, as the latter "attributed" to Krychevsky the authorship of projects which he executed as Beketov's assistant. In his anniversary article of 1938, H. Radionov wrote that Beketov held Krychevsky's abilities in such high regard that he entrusted him with the development of facade decorations for nearly twenty buildings, from the projects which his architectural bureau was working on. Moreover, Beketov was still alive at that time († 1941), and if it were a falsehood, both Radionov and Krychevsky would not have escaped a scandal regarding the "audacious appropriation of authorship rights." Therefore, a comparative study of the architectural forms of all Kharkiv works by Beketov-Krychevsky is in line, which will allow, based on the semantic comparison of these forms, to find common compositional features ("style") in the design methods of Beketov, the "planner," and Krychevsky, the "facade artist." Additionally, if we recall that in Krychevsky's Kyiv works, at least in the Serhii Hrushevsky Municipal School at Kurenivka and the tenement house of Mykhailo Hrushevsky at Pankivska Street (destroyed by the Bolsheviks in February 1918), the planning was carried out by his co-author, architect Eduard Bradtman (1856–1926), then the claim of Krychevsky's "greater inclination" toward the development of facade decoration rather than planning will not be subject to significant doubts. See: [24, c. 84].

year, he quit his job at the railway because the chief of the technical department, engineer Bondarevsky, kept on refusing to grant him a leave to visit exhibitions of English, Russian, and Finnish painters in St. Petersburg. Despite all the impediments, Krychevsky managed to make it to the "Northern Palmyra," getting acquainted with new exhibitions and showcasing his own works at the Academy of Fine Arts. Professors recognized the high level of his works, advising him against entering the Academy and encouraging him to continue to work and improve independently.

From the autumn of 1898, Krychevsky attended lectures at Kharkiv University for at least three years, studying art history under Professor Yehor Riedin, Ukrainian history and archaeology under Professor Dmytro Bahalii, and ethnography under Professor Mykola Sumtsov. The cooperation with the University lasted for several more years, and during that time the level of teaching there was significantly different from the present, as well as the level of curiosity to obtain knowledge. Without an official higher education certificate[1], Krychevsky acquired the highest education available in Kharkiv at the time. In the family of Serge Zahoskin, whom Krychevsky acknowledged as his teacher and second father, he read Kant and Schopenhauer, learned about Heinrich Schliemann's Troy excavations, discovered the ideas of John Ruskin and William Morris, and began to communicate with Hryhory Pavlutsky, Dmytro Yavornytsky, and Mykola Biliashivsky [31]. Undoubtedly, such a high-level home education was more important than formal one.

So, his "golden hour" in 1903, when Krychevsky's project was preferred over formidable rivals (including Zholtovsky) and served as the foundation for the famous and controversial building of the Poltava Local Administration, the young thirty-year-old architect approached with fifteen years of experience in architecture and construction, several won competitions, and a series of eye-pleasing architectural objects in various styles — from Gothic to Art Nouveau — adorning the central streets of the big Ukrainian city (fig. 5).

Contemporaries agreed that it was exactly the ornament design to be the main attraction of the new building in Poltava, but discussions about it continued throughout the years of construction and several decades thereafter. In particular, they pointed out the

fig. 5. The Poltava Zemstvo building, 1903–1908.
https://vufku.org/names/vasyl-krychevskyi/

inconsistency between the interior and exterior decorations, the transfer of ornamentation from woodcarving and embroidery into stone or ceramics, and the mechanical replication of wooden structures and forms in stone. They should have first tried it themselves to surmount in a unified decorative manner such a massive range of tasks, the solution of which was undertaken by one person, resisting the incompetent contractors and subcontractors (such as Eugeni Saranchov), — and then criticize.

But those were the living, concerned voices of contemporaries that Krychevsky heard and emotionally responded to, refining his professional creed and geometric skill of the architectural line.

For example, in his 1912 article the art critic Dmytro Antonovych writes:

"In architecture itself, Krychevsky primarily works as a painter. Some significant weight in his buildings lies not in the lines and proportions, not in the division of masses, but in ornamentation, and specifically in coloristic ornamentation.

Sometimes, he even shows a certain indifference towards architectural unity, being attracted only to certain details of ornamentation <…> Krychevsky, in neglecting completeness and in his love for details, reaches a true wildness, admissible only to an extraordinary, unique talent" [1].

In that same year of 1912, the extraordinary and unique talent of Krychevsky as a decorator is emphasized by Lviv painter Ivan Trush: "No one has been able

[1] Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe, and Le Corbusier also did not have such education in the 20th century.

to transform the primitive, modest folk ornament into a more intricate architectonic entity as he did, enriching it while retaining its original character; few can gather folk motifs from various objects and harmoniously fuse them into a complete whole, full of character and refined taste, like Krychevsky did. — The talent of the artist, like novelty of the Ukrainian style itself, has its effect, and architectonic beauty, from its very foundation, gains more and more admirers, preparing the rising popularity of the emerging style, and perhaps even a bright future. Some architects in Kyiv began to emulate Krychevsky's approach to construction and ornamental elements, but their attempts fell short and were far from successful. This gives rise to his school in Kyiv, for which, ultimately, the artist cannot be lauded" [30].

In 1913, the poet Mykola Voronyi praises the "gentle, soft, pleasing to the eye" brushwork of Krychevsky, but criticizes the artistic incompleteness and evident contouring of the drawing:

"However, his 'Interieur', which reveals an inner corner of a nobleman's house, simply enchants the eye with its richness of colors, the beauty of Ukrainian ornamentation, and the splendor of national decorations. As a true arbiter elegantiarum [arbiter of elegance] of our folk art, Krychevsky brilliantly displays taste and skill here" [7].

In 1914 the already familiar Dmytro Antonovych revisited the painful issue of establishing a school of Krychevsky's followers. He writes about "two movements, one from the Krakow Academy and the other from the St. Petersburg Academy," which have been transformed into Ukrainian artistry and characterize contemporary Ukrainian artistic painting, but do not exhaust it.

"Between these two movements, and independently of them, another one emerges that stems not from the academy or artistic centers but from the old Ukrainian industrial art. The initiator of this movement is undoubtedly Vasyl Krychevsky, who basically still represents it himself. Not that he lacks followers; he has many. However, this movement is less apparent in painting than, for example, in architecture or industrial art. Moreover, the creativity of Krychevsky's followers is overshadowed by the power of the leader's talent and originality, as seen in the works of [Kostiantyn] Moshchenko, which are cheap imitations of Krychevsky with no single drop of originality <…> At the Poltava exhibition, this third current of Ukrainian contemporary painting is represented weakly, partly because Krychevsky himself now hesitates before a certain synthesis that is meant to complete his work. In fact, Krychevsky the painter was never entirely integrated with Krychevsky the ornamentist-decorator till this day. He seemed to oscillate between original, brilliantly talented decoration and a more conventional, yet still talented landscape. At present Krychevsky is trying to amalgamate the two <…> the very process of his work reveals that Krychevsky's robust and fresh talent still has space for new achievements. A group of young artists is timidly following in Krychevsky's footsteps but striving to remain closer to purely decorative tasks in the field of graphics" [2].

The Poltava Local Administration is the same strong and reliable foundation for geometric search for visual harmony in a grand architectural form, based on ethnic tradition, the revelation of artistic mystery which Krychevsky will strive for throughout his life.

The leading Kharkiv architect of the 1930s, Oleksandr Molokin considers the building of the Poltava Provincial Administration as one of the most outstanding works of that period, which can be attributed to the Ukrainian "Art Nouveau," as a result of the sincere creative explorations of a prominent artist: "The details of the museum are crafted with love and attention. The material used is very valuable and interesting. The building is faced with special bricks, covered with glazed tiles; artificial stone and majolica are used in the details.

However, <…> many decorative forms characteristic of 'Art Nouveau' are falsely expressed in another building material. For example, the purely wooden forms of brackets supporting the roof slope are made of stone. The same essentially wooden form is present in the 'hexagonal' portal of the main entrance with the angles slanted at the top" [23].

Contemporaries pointed out in a critical manner that even the interior was adorned with an excessively rich ornamentation. Although this ornamentation was executed and arranged by renowned artists Mykola Samokysh and Serhii Vasylkivsky, it mostly reproduces motifs from Ukrainian embroidery in the wall paintings. Such a transfer of artistic motifs from one medium to another was characteristic of the era. It draws inspiration from these motifs to become original, reflecting

(like few other styles in the history of art) exactly the ethnic component of various European states in their visual distinctiveness: Lviv or Krakow Secession differs from Viennese Secession almost as much as German Jugendstil differs from Italian Liberty.

Truth be told, the author himself was aware of these imperfections and overcame them in his subsequent works of the 1920s and 1930s. This was facilitated not only by design practice but also by the artist's theoretical understanding of ornamental problems during his teaching at various educational institutions.

In his developed program (1922) for the Industrial Workshop at the Kyiv Institute of Plastic Arts[1] first-year students were initially trained to develop their skills and enhance their visual acuity through simple compositions. Then came the "Impromptu tasks on uncomplicated compositions", exercises in placing simple ornamental spots on various themes: lettering design, posters, vignettes, and so on. Following this, the students were expected to acquaint themselves with folk ornamentation and engage in drawing from life [19].

In the second year of study, the students learned about the optical laws: balance in symmetry and asymmetry, movement and stillness in sketch, the interrelationship of lines and forms, rhythm in drawing and composition. All of this was simultaneously accompanied by practical tasks in various materials, including textile design, furniture arrangement with minimal decoration, and book design. In the case of book design, the entire ensemble was considered, including format, font, "playing with font sizes" for display face typing of titles, wrapper design, end-papers, vignettes, headpieces, and tail-pieces.

The third year dealt with the interrelationships of form, line, and color in different materials and techniques. The history of ornamentation was traced in connection with various forms of art and architectural objects of different functional purposes in the West and the East, alongside the concept of similarity but not identity between artistic and industrial creativity was developed. From the very first year, practical acquaintance with folk art in museums (sketches and material collection) was introduced.

This well-thought-out cycle of learning stages progressed from propaedeutics to more complex tasks with the inseparability of practical and theoretical aspects.

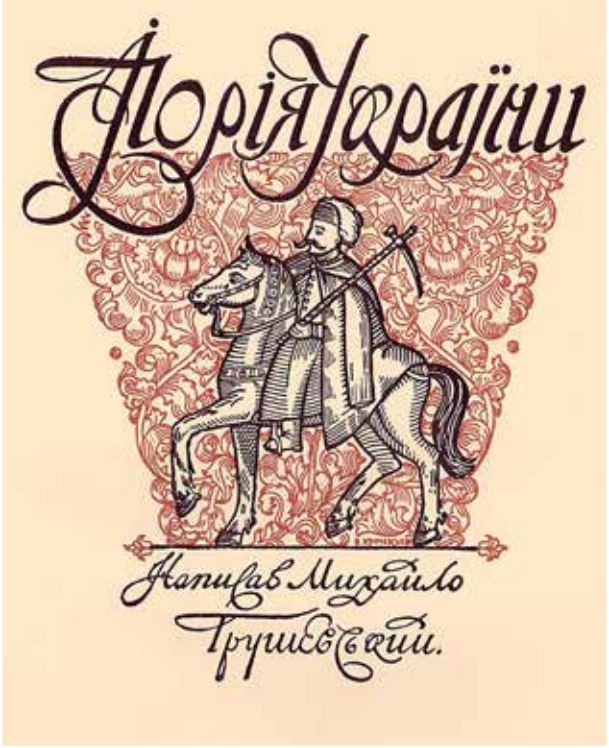


fig. 6. The cover of *Illustrated History of Ukraine* by Mykhailo Hrushevsky. Kyiv: Printing House S. V. Kulzhenko, 1915. https://www.mkdu.com.ua/kolektsiia/pershyj-poverkh/

Had anyone paved such a preceptorial way before Krychevsky?

It is worth noting that the educational materials revolved around ornamentation and patterns, as if they were the central projection of the visual onto the designed object. Such teaching methodology largely reflects the author's experience in adapting Ukrainian ornamentation for the design of contemporary printed products. Krychevsky actively engaged in polygraphy throughout his life (fig. 6).

The mentioned above *Chrestomathy* includes the first chronological example, the cover for the book *Drawings by P. D. Martynovych for "Eneida" by Kotliarevsky* (Poltava, 1903). Here we see a twining "flowerpot" composition similar to the motifs used in kilkovyi rushnyks of Left-Bank Ukraine [kilkovyi (from "kilok" — a peg) — the richly embroidered rushnyk, usually hung on a peg in the corner, decorating icons and paintings]; the composition is complemented by finer details in the pottery painting style.

The design of Mykhailo Hrushevsky's book *Our Politics* (Lviv, 1911) showcases Krychevsky's fascination

[1] At present: National Academy of Fine Arts and Architecture.

with linearity, typical of the Carpathian metalwork at that time, in all its elements: cover, drop caps, head and tail-pieces. In the next cover for the publication *About Ukrainian Language and Ukrainian School* (Kyiv, 1912) by the same author, there is a captivating reinterpretation of ornamentation from woodcuts in Ukrainian Baroque old prints [22].

The polygraphic ornaments by Krychevsky during the First World War and the early 1920s were mostly stylized in the spirit of Baroque, classicism, and Art Nouveau, featuring traditional embroidered or woven patterns. Under the influence of constructivist aesthetics from the mid-1920s, the ornamentation of books increasingly gives way to the ornamentality of typographic compositions (mostly using monoweight typefaces) and rhythmic multicolored panels, as seen in the covers of the 1928 publications *The House-Museum of Taras Shevchenko in Kyiv and Ukrainian Cinematography*.

The cover title of *Ivan Mazepa* by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska (Kyiv, 1929) is ingeniously composed in the outline of a truncated pyramid. In the same year, Krychevsky designed the poetry collection *Buildings* by Mykola Bazhan. The cover features "concrete" rhythms of structures in axonometric arrangement, overlapping monoweight letters, and within this brutalist stylistic context and visually heavy black-gray-green back-ground, it is not easy to notice the Gothic tracery pinnacle, which is inspired by the theme of the work being designed.

However, the end-paper clearly reveals the ornamental mastery of the author: the scrumptious outlines of motifs harmonize with each other in a recognizable manner, developed through decades of Vasyl Krychevsky's experiments. This includes the expressive interplay of bright elements and darker background, which maintains an active role in the creation of artistic form; the luminiferousness inherent in the graphics, which is created due to significant areas of unprinted white paper; and extremely complex variations of glide and translational symmetry.

The unrealized cover sketch for the *Anthology of Ukrainian Poetry* (1930, vol. 1, editor V. Atamaniuk) serves as an example of Krychevsky's elegant and virtuosic mastery in ornamentation of typographic composition, transforming it into a cohesive and resonant artistic form. Attention is drawn to various typefaces on the cover and spine of the forgery fiction *Master of the Ship* [Майстер корабля] by Yurii Yanovskyi (Kharkiv, 1928). It seems that such a way was considered acceptable at that time, in contrast to the following decades. In accordance with the stylistic tendencies of the epoch, there is a gradual increase in the proportion of laconically executed and naturalistic elements in the book design of the 1930s, while preserving the leading role of typography.

Landscapes and especially portraits in Krychevsky's book graphics appear somewhat dry in an architect's manner, with a touch of stage setting, sometimes significantly less expressive than his typographic ornamental works.

It cannot be said that "tradition" prevailed: the effort to rise above the material of tradition, to direct the variety and different temperatures of its sources into one unique channel necessary to Krychevsky distinguishes this master among the ornamentists of printing in the first quarter of the 20th century, somewhat apart from the general movements of both constructivism (V. Yermilov, M. Sokolov, V. Meller) and Neo-Baroque ("national romanticism") styles (H. Narbut, D. Mitrokhin) [26]. The ornamentation created by Krychevsky still appears contemporary, and modern covers of Ukrainian books are also made in such manner, while the works of other artists reflect the "visual taste" of their time and have become "museum-like" art pieces in it, the modernity of Krychevsky's ornamentation and, to some extent, its timelessness have a remarkable influence on the present-day consumer of his graphic products.

This realistic tendency is most pronounced in the design of approximately 400 head and tail-pieces for the book *Ukrainian Folk Song* (Kyiv, 1936), where Krychevsky already didn't stylize much but primarily repainted the ornamentation of individual classical samples of pottery, carpet weaving, embroidery, adapting them to the format of the page layout.

While in printing, the artist mostly reduced the size and scale of the image in relation to the preferred original, a fundamentally new solution is observed in the interior design of the Historical Section of the All-Ukrainian Academy of Sciences in 1927. Here, the ornament serves not just for decorating cornices or pilasters, as in pre-revolutionary Krychevsky's projects. Now, the ornament geometric compositions, reproduced using the technique of woodblock printing on rustic cloth, have become the main ideological focal

fig. 7. Meeting Hall of the Historical Section of the All-Ukrainian Academy of Sciences, 1927. Kyiv, Volodymyrska Str. 35; the interior was destroyed. Photo from 1929. Fine Arts Department in the Vernadsky National Library of Ukraine

fig. 8. Office of the Head of the Historical Section of the Ukrainian Academy of Sciences, 1927; the interior was destroyed. Photo from 1929. Fine Arts Department in the Vernadsky National Library of Ukraine

point, while the portraits of scientists and politicians, made by Fedir Krychevsky (the younger brother), hanging against such background are perceived as additional optional applications, despite their high pictorial quality (fig. 7–8).

Architect Kostiantyn Kunytsia, the author of an exceptionally diligent 1930 study, gave it the highest praise and recognized it as an object "worthy of attracting the attention of wide artistic and architectural circles, and even our entire society." It concerns Vasyl Krychevsky's discovery of an alternative between two types of decoration, the so called "bourgeois" and the "worker-peasant":

"The architects of old adorned the walls and ceilings of premises with heavy stucco and gilded passementerie and geisons in certain classical styles. Painters decorated the remaining space with landscapes. Then everything was filled with equally expensive, way too often uncomfortable furniture in extravagant styles.

The more ornamentation, fretwork, stucco, and gold, the better it characterized both the craftsmen and the owner. The transitional period of revolution in our country was marked by naive national romanticism. The desire to decorate public buildings in a national style led to painting the same walls and ceilings with motifs from carpets, embroidery, ornamentation borrowed from woodcarving or needlework. Without understanding the true spirit of the folk, who competently executed specific ornaments and designs in the appropriate material, combining their structure with the structure of the object, the craftsmen mindlessly copied these ornaments with oil paint on the walls. <…> Finally, the latest trends of proletarian architecture rightly advocate for the ascetic simplicity and practicality of interior decoration and furnishing. However, in this direction, that is fully in line with modern ideological requirements, significant mistakes may occur when implementing it in practice because the most difficult task is to create precisely the simplest yet artistically valuable things. There's a thin line between simplicity and Arakcheyev's barracks" [21].

It should be noted that in his own articles Krychevsky also demonstrated a similar understanding of "architecture of the new era" [9] and implemented it in his practical work on the design and decoration of the Shevchenko Memorial Museum on Taras's Hill in Kaniv from 1934 to 1938 (together with architect Petro Kostyrko). In this second after the Poltava Administration building major work, he approached the optimal application of traditional ornament forms in contemporary architecture [12]. If he had not been hindered, the Shevchenko Museum in Kaniv could have visually resonated as loudly as the Poltava Administration building, about which Serhii Vasylkivsky said, "the house is like thunder."

The peak of his ornamental creativity seems to have fallen exactly on the time of interior decoration for the Historical section of VUAN (Ukrainian Academy of Arts). It was incarnated exactly how Krychevsky had wanted to — an interior completely designed by him (excluding the interior of his own residence in Mykhailo Hrushevsky's tenement house on Pankivska

fig. 9. Cabinet of Primitive Culture of the Historical Section of the Ukrainian Academy of Sciences, 1927 (interior destroyed). Photo from 1929. Fine Arts Department in the Vernadsky National Library of Ukraine

Street, where Krychevsky and his family had almost died during the Bolshevik shelling in February 1918). At least, surviving photographs and drawings give an idea of this work, especially its "sweeping" large-scale ornamentation, consistent with Latin American patterns. Is this not an echo of the widespread fascination in the 1920s with the new muralism that had just been born on that continent? Be that as it may, Krychevsky's creative paths are paved with home exercises, searching for fresh decorative combinations in the hope that one day he will be able to come across a similar large-scale commission (fig. 9).

So, what was the main method of Krychevsky's work on creating ornament compositions? Without the opportunity to delve into even the typical techniques (which can be done by future researchers), it can be asserted that the main geometric technique employed by the author is known as dynamic symmetry. This technique has been known since ancient times as a means of creating not only linear patterns but also as the "grammatical basis" of architectural proportions (according to Jay Hambidge) [33] (fig. 10–11).

However, Krychevsky developed it to such a degree of refinement and "engineering," that he demonstrated it graphically: the smallest fragment of interdependent elements can be extended to any plane of any size, even, one might think, in any scale, without losing visual persuasiveness, the characteristic features of the author's stylistics, and the internal emotional qualities inherent in the rich morphological lexicon of Ukrainian ornament [29].

The main instrument of achieving dynamic symmetry is the geometric *principle of phyllotaxis*, a botanical phenomenon that has become, in recent decades, through the research of Lviv professor Oleh Bodnar (1947–2023), a systematic principle for creating geo-

fig. 10. Ornamental composition, 1926. Kharkiv Art Museum

metric forms in the practice of architectural composition [25; 32].

But, as Bodnar demonstrates, with minimal initial information (a basic element), the mutual arrangement of various primordia, emerging on the cones of shoots, is characterized by spiral symmetry, precisely what we observe when examining Krychevsky's pattern. Analyzing the structural and numerical properties of the phyllotaxis grid (examples include the 'architectonics' of a cedar cone, cactus, or palm stem), one can understand the general, technically uncomplicated movement of elements translated from 3D dimensions to a 2D plane. This helps answer the question of how symmetry changes occur. Not to burden the humanities reader with the intricacies of the analytical geometry lexicon, it should be noted that a series of grids (equivalent in metric properties) illustrating the sequence of symmetry changes in phyllotaxis form an infinite system of parallelograms (and their transformations), equal in area.

"Preservation of area is the first notable property of the dynamic transformation of a parallelogram. The second property lies in the preservation of parallelism of lines: parallelogram remains a parallelogram at any stage of transformation. Hence, the key insight of the research: the preservation of area and parallelism are properties of hyperbolic rotation" [4].

Bodnar visually demonstrated the exact manner, in which hyperbolic rotation is inherent in the symmetry transformation of ornamentation which exhibits an infinite degree of variation. Thanks to this model (and its transformations corresponding to certain pattern cases) one can develop an understanding — retrospectively — of the method employed by Krychevsky while working on those "algebraic tasks" he admitted to his wife when creating the ornament [4, pp. 241–243].

fig. 11. Publisher Oleksandr Savchuk and Librarian Larissa Obernikhina during the selection of ornamental compositions by Vasyl Krychevsky for reproduction in the Kharkiv Art Museum. 2022

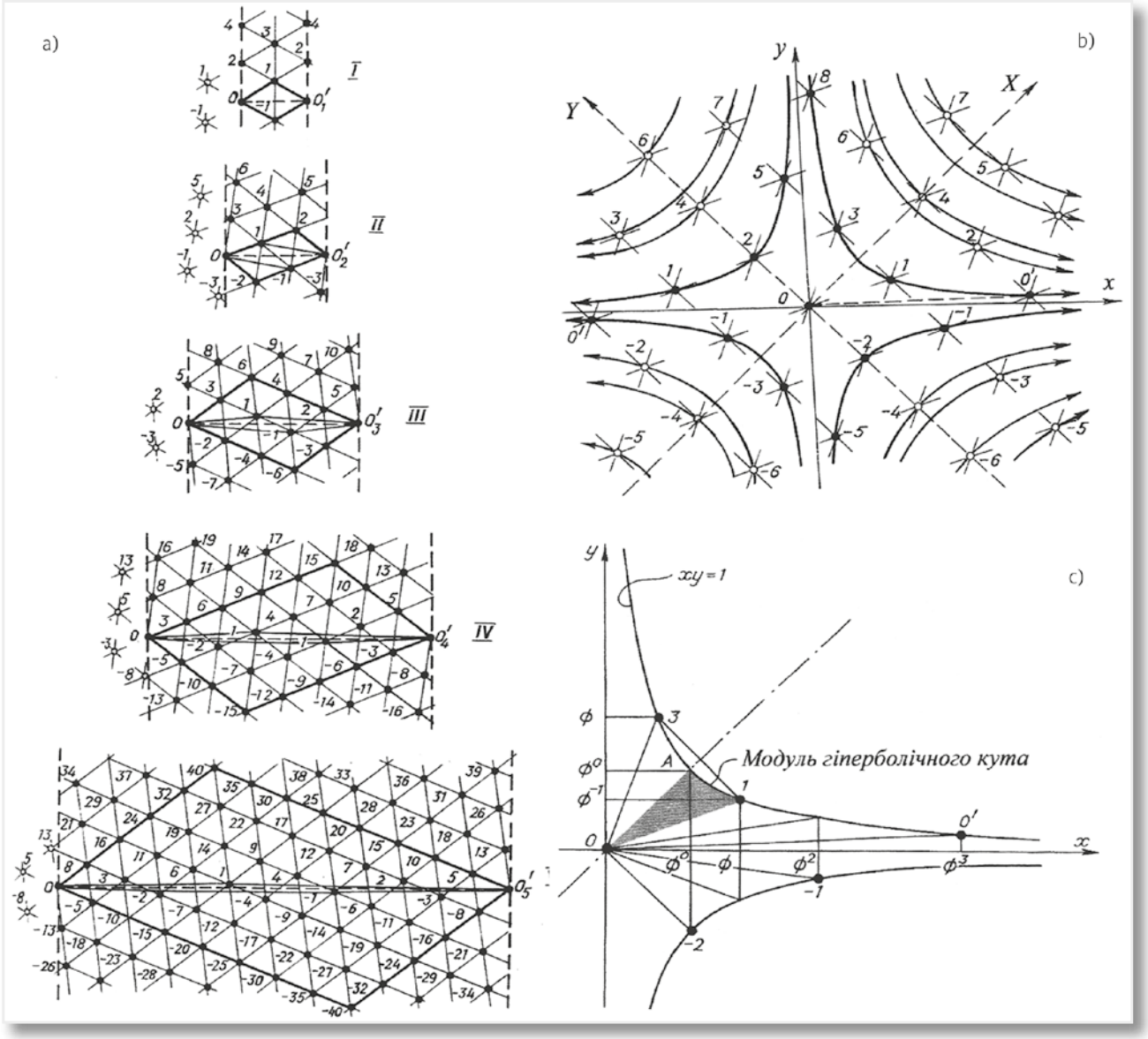


fig. 12. a) A series of sweeps illustrating the successive stages of a symmetrical transformation of cylindrical lattices (in all schemes, the parallelogram is 010'1'). Oleg Bodnar
b) Grid transformation scheme by hyperbolic rotation. Oleg Bodnar
c) Determination of the modulus of the hyperbolic angle. Oleg Bodnar

The discovery made by Oleh Bodnar, a corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, first published in 1989 [3], allows us to assert that the phenomenon of phyllotaxis embodies geometrical laws of non-Euclidean (more precisely, pseudo-Euclidean) geometry known as Minkowski geometry. On the one hand, the geometry of phyllotaxis and its trigonometric apparatus reflect the specific nature of mathematics in living organisms, where the "golden ratio" plays a fundamental role. On the other hand, this understanding helps us comprehend the intricate patterns created by the greatest ornamentists of the 20th century (fig. 12).

If we meticulously examine the ornament composition techniques not only of Krychevsky but also of two of the most prominent representatives in this field, his younger comrades in-art, predominantly the Dutch artist Maurits Cornelis Escher (1898–1972) and to a lesser extent the French Artist Victor Vasarely (1906–1997), using Bodnar's toolkit, we can establish a typology of applying the dynamic symmetry principle in the patterned realm belonging to a specific ornamental artist. Regarding Krychevsky's ornamentation, we can discuss the unity of general laws governing natural forms and created patterns (like arti-

fig. 13. Ornamental compositions, storyboard for the film *Taras Shevchenko*, 1925.
https://vufku.org/names/vasyl-krychevskyi/

ficial "natural" forms as well), where the naturalness itself — this new artistic quality — reflects the visual achievements of the Ukrainian ethnos over a significant historical period. In the artistic works and persona of Krychevsky himself, these achievements found their spokesperson and advocate.

During the 1910s, Krychevsky actively participated as a member of the judging committee for the competition for the monument to Taras Shevchenko in Kyiv and published a series of polemical articles, providing arguments against the deficiencies of commonplace projects that garnered support from the majority of powerful individuals [11; 14; 15; 17]. At the same time, he provided reviews for academic works [10] and pointedly ridiculed illustrated publications that clumsily exploited the "Little Russian" stylistics, essentially debasing it [13].

By substantiating the distinction between the concepts of "Ukrainian style" and "Ukrainian Baroque," Krychevsky defends the existence of the "Ukrainian Empire style" as well. He did not hesitate to criticize renowned authorities such as George Lukomsky, though somewhat unfairly accusing him in the heat of the polemical fervor of 'pen dexterity' coupled with superficiality [20].

In-depth knowledge and practical experience in the use of various styles of ornamentation in architecture, decorative arts, and printing led to Krychevsky's successful work in the cinematography during the 1920s [18] (fig. 13). There is a noticeable departure from ornamentocentrism under the subtle influence of dominant constructivist aesthetics of the 1920s, followed by its reintroduction in a reduced form, under the conditions of official "folkness" and classicizing tendencies of the mid-1930s to the 1940s [8]. Krychevsky wrote about how circumstances forced him to refrain from depicting crosses and svargas in the Soviet era works, as they were then considered as veiled symbols of hostile ideology. He had to avoid resorting to the archaic pysanka [the painted Easter egg] in favor of more "modern" murals.

Conclusion. Vasyl Krychevsky's wife Eugenia Krychevska aptly referred to his ornament exercises as "fugues" recalling Bach. Regarding these, it is difficult to trace explicit dynamics of changes in motif repertoire, rhythm, and meter of the compositions, except for the larger-scale sketches of the 1920s and 1930s. These sketches avoided the outlines of crosses and svargas in the works from the Soviet era, and the use of lined paper with squares, rectangles, and diagonals began in 1945.

fig. 14. Textile ornament, 1933. Vasyl Krychevsky Poltava Museum of Local Lore

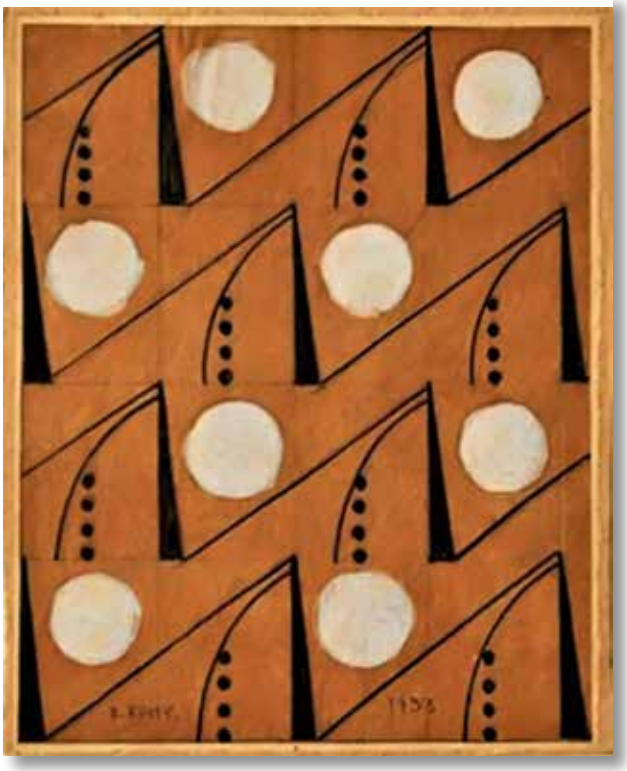


fig. 16. Ornamental composition, 1933. N. Onatsky Sumy Regional Art Museum

fig. 15. Ornamental composition, 1951. Private collection

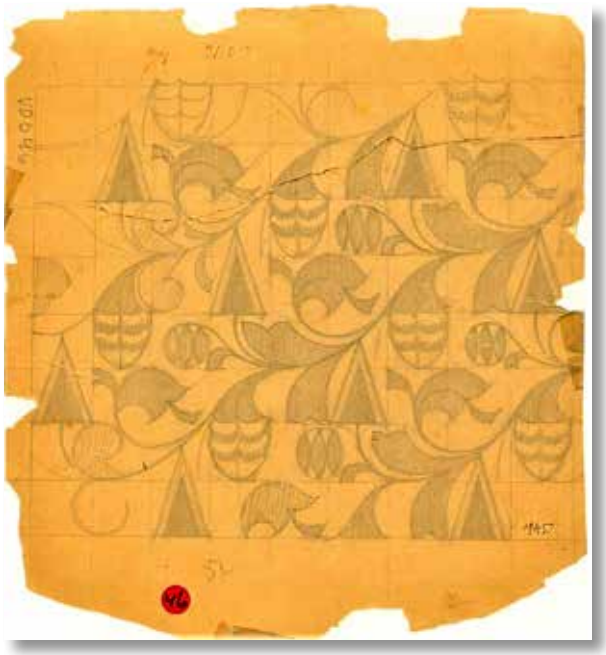


fig. 17. Sketch of an ornament, 1945. National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishna

Most sketches are built on the contrast between sharp and rounded forms, with geometric shapes arranged according to different types of dynamic symmetry or solely with curvilinear outlines. The elements of patterns are often connected by wavy lines. Frequently, there are sketches of geometricized floral motifs reminiscent of carpet weaving. Sometimes, Krychevsky places two different compositions on a single sheet, as if in a rush to capture the continually emerging ideas. In the 1950s works, colored pencils are increasingly used, resulting in boundless variability (fig. 14–17).

However, it is impossible not to notice that the patterns of the 1920s–1930s, created in Ukraine, are more geometrically serene, balanced, and meticulously crafted. In contrast, the patterns of the 1940s–1950s, created abroad but with a memory of Ukraine, are more nervous and expressive, characterized by the pervasive presence of spring-like parabolas, hyperbolas, exponentials, lines of unrestful, sinusoidal, audacious nature.

Krychevsky emancipated ornament, just as the Impressionists liberated light and color from the subordination to subject and nature, and symbolists transformed the symbol into an independent category, as did the expressionists with expressiveness. But were they always guided by good taste rather than group tendencies or personal bias?

The ornaments in Krychevsky's sketches are so active and self-sufficient that it is sometimes difficult to imagine their practical application in the design of the environment, textiles, printing products, and so on. These are works "without purpose," created for their own sake. Their expressiveness and compositional virtuosity far exceed what is typically required of a contemporary decor.

fig. 18. The grave of Vasyl and Eugenia Krichevsky at the cemetery of St. Andrew in South Bound Brook (USA). https://localhistory.org.ua/texts/chitanka/ostrivki-pamiati-spogadi-pro-vasilia-krichevskogo/

Therefore, we maintain the opinion that Vasyl Krychevsky, on the one hand, relied on historical heritage, responding to the demands of the present, and on the other hand, sought not to betray himself for the sake of stylistic preferences of the time. Therefore, the full comprehension and practical assimilation of his extensive artistic legacy in ornamentation are yet to be achieved (fig. 18).

References

1. Antonovych, D. (2016). Ukrainska artystychna vystavka v Kyievi [Ukrainian art exhibition in Kyiv]. In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 1, p. 97). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
2. Antonovych, D. (2016). Ukrainska artystychna vystavka u Poltavi [Ukrainian artistic exhibition in Poltava]. In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 1, p. 104). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
3. Bodnar, O. (1989, June 19). Geometricheskaja model odnoobraznogo rosta (zakony garmonii v prirodnom formoobrazovanyy) [Geometrical Model of Uniform Growth (Laws of Harmony in Natural Formation)]. Manuscript deposited in Moscow: VNIITE. ***Tehnicheskaja estetika***, no. 54 [in Russian].
4. Bodnar, O. (2007). Dynamichna symetriia u pryrodi ta arkhitekturi [Dynamic Symmetry in Nature and Architecture]. In M. Gabrel (Ed.), Shliakh do harmonii. ***Mystectvo + matematyka*** (p. 240). Lviv [in Ukrainian].
5. Savchuk, O. (Ed.). (2016–2020). ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vols. 1–2). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
6. Savchuk, O. (Ed.). (2023). ***Vasyl Krychevsky: ornamentni kompozytsii*** [Vasyl Krychevsky: Ornamental Compositions]. Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].

7. Voronyi, M. (2016). Ukrainska artystychna vystavka v Kyievi [Ukrainian Artistic Exhibition in Kyiv]. In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 1, p. 103). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
8. Krichevskij, V. (1937). Arhitektura i narodnoe tvorchestvo [Architecture and Folk Art]. ***Arhitekturnaja gazeta, 17*** [in Russian].
9. Krychevsky, V. (1928). ***Arkhitektura doby*** [Architecture of the Age]. ***Chervonyi Shliakh, 3***, 103–114 [in Ukrainian].
10. Krychevsky, V. (1911). [Review of the Book] ***Arkhitektura u rizhnykh narodiv i na Ukraini*** [Architecture of Different Peoples and in Ukraine], by V. Shcherbakivskyi. ***Literaturno-naukovyi visnyk, II***, 440–441 [in Ukrainian].
11. Krychevsky, V. (1911). ***Druhyi konkurs na pamiatnyk Shevchenka*** [The Second Competition for the Shevchenko Monument]. ***Literaturno-naukovyi visnyk, III***, 574–576 [in Ukrainian].
12. Krychevsky, V., Kostyrko, P. (1938). Zapovidnyk T. H. Shevchenka v Kanevi [Shevchenko Reserve in Kanev]. ***Arkhitektura Radianskoi Ukrainy, 3***, 34–38 [in Ukrainian].
13. Krychevsky, V. (1911). Iliustrovanyi Kobzar: vidhuk na vydannia [Illustrated Kobzar: A Review of the Publication]. ***Literaturno-naukovyi visnyk, IV***, 114–121 [in Ukrainian].
14. Krychevsky, V. (1914). Lyst do redaktsii [Letter to the Editor]. ***Siaivo, 5–6***, 168–171 [in Ukrainian].
15. Krychevsky, V. (1914, June 11). Lyst do redaktsii hazety "Rada" [Letter to the Editors of the ***Rada*** Newspaper]. ***Rada, 130*** [in Ukrainian].
16. Krychevsky, V. (1997 [1928]). Narbut v Ukrainskii akademii mystetstva [Narbut at the Ukrainian Academy of Arts]. ***Obrazotvorche mystetstvo, 1***, 55–59 [in Ukrainian].
17. Krychevsky, V. (1910). Pershyi konkurs na pamiatnyk Shevchenka [The first Competition for the Shevchenko Monument]. ***Literaturno-naukovyi visnyk, VI***, 548–550 [in Ukrainian].
18. Krychevsky, V. (1926). Pro robotu nad filmom "Taras Shevchenko" [About the Work on the Film ***Taras Shevchenko***]. ***Kino, 12***, 13–15 [in Ukrainian].
19. Krychevsky, V. (1922). ***Prohrama Industrialnoi maisterni prof. Vasylia Krychevskoho v Instytuti plastychnoho mystetstva u Kyievi*** [Program of the Industrial Workshop of Prof. Vasyl Krychevsky at the Institute of Fine Arts in Kyiv]. Autograph: Central State Archive of the Higher Authorities and Administration of Ukraine. F. 166. Op. 2. Spr. 1553. Ark. 50 [in Ukrainian].
20. Krychevsky, V. (1914). Rozuminnia ukrainskoho styliu [Understanding the Ukrainian Style]. ***Siaivo, 3***, 88–91 [in Ukrainian].
21. Kunytsia, K. (2016). Khudozhnie oformlennia budynku Istorychnoi sektsii pry VUAN (za proiektom prof. V. H. Krychevskoho) [Artistic Design of the Historical Section at the Ukrainian Academy of Sciences' Building (According to the Project of Prof. V. G. Krychevsky)]. In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 1, p. 133). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
22. Lohvyn, H. N. (1990). ***Z hlybyn: Hraviury ukrainskykh starodrukiv XVI–XVIII st.*** [From the Depths: Engravings of Ukrainian Old Prints of the 16th–18th Centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
23. Molokin, O. (2016). Ukrainskyi modern v arkhitekturi 20 st. [Ukrainian Modernism in the Architecture of the 20th Century] In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 1, p. 149). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
24. Pavlovskyi, V. (1974). ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky: Zhyttia i tvorchist*** [Vasyl Hryhorovych Krychevsky: Life and Work]. New York: UVAN [in Ukrainian].
25. Puchkov, A. (2007). Deduktivnye vysoty jempireja i jempiricheskaja dejstvitelnost: Giperbolicheskie povoroty Olega Bodnara [Deductive Heights of the Empyrean and Empirical Reality: Hyperbolic Twists by Oleg Bodnar]. In M. Gabrel (Ed.), ***Shliakh do harmonii: Mystetstvo + matematyka*** (pp. 76–88). Lviv [in Russian and Ukrainian].
26. Puchkov, A. (2018). Do pytannia pro semantychnyi oreol drukovanoi khudozhnoi formy (na prykladi obkladynok Volodymyra Favorskoho i Dmytra Mitrokhina pochatku 1920-kh) [On the Question of the Semantic Halo of the Printed Artistic Form (The Case of the Covers of Volodymyr Favorskyi and Dmytro Mitrokhin in the Early 1920s)]. ***Art-prostir, 3***, 101–110. DOI: 10.28925/2519-4135.4.2018.3.19 [in Ukrainian].
27. Ruban-Kravchenko, V. (2004). ***Krychevski i ukrainska khudozhnia kultura 20 stolittia: Vasyl Krychevsky*** [The Krychevsky Family and Ukrainian Artistic Culture of the 20th Century: Vasyl Krychevsky]. Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].
28. Savchuk, O. (2020). Vid uporiadnyka i vydavtsia [From the Editor and Publisher]. In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 2, p. 11). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
29. Selivachov, M. (2013). ***Leksykon ukrainskoi ornamentyky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia)*** [Lexicon of Ukrainian Ornamentation (Iconography, Nomination, Stylistics, Typology)] (3rd ed.). Kyiv [in Ukrainian].
30. Trush, I. (2016). Ukrainska artystychna vystavka v Kyievi [Ukrainian Artistic Exhibition in Kyiv]. In O. Savchuk (Ed.), ***Vasyl Hryhorovych Krychevsky (2016–2020)*** (Vol. 1, p. 99). Kharkiv: O. Savchuk [in Ukrainian].
31. Iasiievych, V. (1993). Vasyl Krychevsky — spivets ukrainskoho narodnoho styliu [Vasyl Krychevsky: The Promoter of the Ukrainian Folk Style]. ***Ukrainske mystetstvoznavstvo, 1***, 119 [in Ukrainian].
32. Bodnar, O. (2015). ***Golden Section and Non-Euclidean Geometry in Science and Art.*** Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing.
33. Hambidge, J. (1932). ***Practical Applications of Dynamic Symmetry.*** New Haven: Yale University Press.
34. Loos, A. (1962 [1908]). Ornament und Verbrechen (Ornament and Crime). In A. Loos. ***Sämtliche Schriften*** (Vol. 1, pp. 440–444). Vienna [in German].

Література

1. Антонович Д. Українська артистична виставка в Києві // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. С. 97.
2. Антонович Д. Українська артистична виставка у Полтаві // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. С. 104.
3. Боднар О. Я. Геометрическая модель однообразного роста (законы гармонии в природном формообразовании). Рукопис депоновано: Москва: ВНИИТЭ, 19.06.1989: Техн. эстетика, № 54.
4. Боднар О. Я. Динамічна симетрія у природі та архітектурі // Шлях до гармонії: Мистецтво + математика (Тематичний збірник) / За ред. М. Габреля. Львів, 2007. С. 240.
5. Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. 532 с; Т. 2: 1943–1976 рр. / упоряд. тому О. О. Савчук. 2020. 464 с.
6. Василь Кричевський: орнаментні композиції: альбом / передм. М. Р. Селівачов, А. О. Пучков ; упоряд. О. О. Савчук. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 312 с.
7. Вороний М. Українська артистична виставка в Києві // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. С. 103.
8. Кричевский В. Архитектура и народное творчество // Архитектурная газета (Москва). 1937. № 17.
9. Кричевський В. Архітектура доби // Червоний Шлях. 1928. № 3. С. 103–114.
10. Кричевський В. В[адим] Щербаківський. Архітектура у ріжних народів і на Україні // Літературно-науковий вісник. 1911. Кн. II. С. 440–441 [Рецензія].
11. Кричевський В. Другий конкурс на пам'ятник Шевченка // Літературно-науковий вісник. 1911. Кн. III. С. 574–576.
12. Кричевський В., Костирко П. Заповідник Т. Г. Шевченка в Каневі // Архітектура Радянської України. 1938. № 3. С. 34–38.
13. Кричевський В. Ілюстрований Кобзар: відгук на видання // Літературно-науковий вісник. 1911. Кн. IV. С. 114–121.
14. Кричевський В. Лист до редакції [Щодо шортинівського проєкту пам'ятника Т. Шевченкові] // Сяйво. 1914. № 5–6. С. 168–171.
15. Кричевський В. Лист до редакції газети «Рада» [Про підсумки конкурсу на пам'ятник Т. Шевченку] // Рада. 1914. № 130, 11 червня.
16. Кричевський В. Нарбут в Українській академії мистецтва // Образотворче мистецтво. 1997. № 1. С. 55–59 [репринт статті 1928 року].
17. Кричевський В. Перший конкурс на пам'ятник Шевченка // Літературно-науковий вісник. 1910. Кн. VI. С. 548–550.
18. Кричевський В. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно. 1926. № 12. С. 13–15.
19. Кричевський В. Програма Індустріальної майстерні проф. Василя Григ. Кричевського в Інституті пластичного мистецтва у Києві. 1922. Автограф: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 166, оп. 2, од. зб. 1553, арк. 50.
20. Кричевський В. Розуміння українського стилю // Сяйво. 1914. № 3. С. 88–91.
21. Куниця К. Художнє оформлення будинку Історичної секції при ВУАН (за проєктом проф. В. Г. Кричевського) // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. С. 133.
22. Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ, 1990. 407 с.
23. Молокін О. Український модерн в архітектурі XX ст. // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. С. 149.
24. Павловський В. Василь Григорович Кричевський: Життя й творчість. Нью-Йорк: УВАН, 1974. 316 с.
25. Пучков А. Дедуктивные высоты эмпирея и эмпирическая действительность: Гиперболические повороты Олега Боднара // Шлях до гармонії: Мистецтво + математика (Тематичний збірник) / За ред. М. Габреля. Львів, 2007. С. 76–88.
26. Пучков А. До питання про семантичний ореол друкованої художньої форми (на прикладі обкладинок Володимира Фаворського і Дмитра Мітрохіна початку 1920- х) // Арт-простір. 2018. Вип. 3. С. 101–110. DOI: 10.28925/2519-4135.4.2018.3.19
27. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX століття: Василь Кричевський. Київ: Криниця, 2004. 704 с.
28. Савчук О. Від упорядника і видавця // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 2: 1943–1976 рр. / упоряд. тому О. О. Савчук. 2020. С. 11.
29. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). 3-є вид., доп. та виправ. Київ, 2013. 416 с.
30. Труш І. Українська артистична виставка в Києві // Василь Григорович Кричевський (2016–2020): Хрестоматія [вибр. розвідки про нього, автобіогр. спадщина]: в 2 т. Харків: Савчук О. О., Т. 1: 1891–1943 рр. / [передм. І. О. Ходак ; упоряд. О. О. Савчук]. 2016. С. 99.
31. Ясієвич В. Є. Василь Кричевський — співець українського народного стилю // Українське мистецтвознавство: міжвідомчий збірник наукових праць. Київ, 1993. Вип. 1. С. 119.
32. Bodnar O. Golden Section and non-Euclidean geometry in science and art. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2015. 144 p.
33. Hambidge J. Practical Applications of Dynamic Symmetry. New Haven: Yale University Press, 1932. 103 p.
34. Loos A. Ornament und Verbrechen (1908) // A. Loos. Sämtliche Schriften: In 2 Bd. Vienna, 1962. Bd. 1. S. 440–445.

Андрій Пучков, Михайло Селівачов

Орнаментні композиції Василя Кричевського: джерела, напрями, графеми

Анотація. Мета роботи. Попередня рефлексивна систематизація орнаментних композицій Василя Кричевського (1872–1952) в контексті всієї його мистецької творчості; впровадження в науковий обіг і візуальний тезаурус художньої культури кінця XIX — першої чверті XXI століття нової інформації про графічні надбання майстра як важливого історико-культурного джерела. Методологія. Використано передусім історико-порівняльний метод, що дозволив визначити спільне й відмінне в естетичних підходах до створення орнаментів у різних видах мистецтва протягом XX століття. Іконографічний і стилістичний аналіз застосовано для уточненої характеристики засобів естетичної виразності творів майстра. Наукова новизна. У статті вперше проаналізовано цілісний комплекс орнаментної спадщини майстра з акцентом на творах, які передала його родина на початку XXI століття до музеїв України. Висновки. Кричевський емансипував орнамент, як імпресіоністи вивільнювали світло й колір із підпорядкованості сюжету та натурі, як символісти перетворювали символ на самоцінну категорію. Орнаменти Кричевського настільки активні й самодостатні, що іноді важко уявити собі їхнє практичне застосування: виразність і композиційна віртуозність значно більші, ніж це вимагається від декору. В. Кричевський відштовхувався від історичної спадщини, відповідаючи на запити сучасності, проте намагався не зраджувати себе на догоду стильовим преференціям доби. Повноцінне осмислення та практичне освоєння його велетенського доробку в орнаментиці ще попереду.

Ключові слова: орнамент, орнаментальність, орнаментація, стилістика, українська графіка; українська діаспора, музеї, приватні колекції, Василь Кричевський, Олег Боднар

Стаття надійшла до редакції 05.09.2024

Юлія Полтавська

Трансформація української кераміки: від декоративного мистецтва до архітектурної композиції

Transformation of Ukrainian Ceramics: From Decorative Art to Architectural Composition

УДК 7.738.3(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318908

Юлія Полтавська
Науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти Національної академії мистецтв України

Yuliia Poltavska
Research Fellow in the Department of Art Studies and Education at the National Academy of Arts of Ukraine
email: mystec_art@ukr.net
orcid.org/0000-0002-1041-8078

Анотація. Стаття аналізує ключові тенденції розвитку сучасної української кераміки, зокрема її інтеграцію в архітектурний простір та взаємодію з іншими видами мистецтва, з акцентом на формуванні нових художніх концепцій і стилістичних підходів у керамічному дизайні. Описано процес синтезу декоративно-ужиткового мистецтва з архітектурною практикою, де кераміка не лише виконує декоративну функцію, а й стає важливим елементом архітектурної композиції, активно впливаючи на урбаністичне середовище. Визначено, що однією з найважливіших характеристик кераміки 1970—1980-х була її здатність до інтеграції в соціокультурний контекст, де керамічні вироби активно функціонували не лише як елементи побуту чи інтер'єру, а й як частина громадського та урбаністичного простору. Розглянуто принципи формоутворення та стилістичні особливості фарфорової та фаянсової пластики, зокрема через аналіз інтерпретації народних традицій, фольклорних мотивів і символіки в контексті сучасного мистецтва. Особливу увагу приділено художникам, які через жанрові твори на різноманітні теми досліджують соціокультурні аспекти життя та вносять поетичний вимір у буденну реальність через емоційну виразність та динамічну форму. Доведено, що у 1970—1980-х роках в монументальній кераміці виникає концепція ансамблевості. Інтегровані композиції взаємодіють із навколишнім середовищем, підкреслюючи цілісність та гармонійність простору. У статті детально розглянуто як кераміка стає інструментом архітектурного вираження та функціонального декору, що втілює традиційні художні принципи в умовах модернізації урбаністичного ландшафту. За допомогою науково обґрунтованого аналізу стилістичних трансформацій української кераміки в контексті глобальних художніх процесів продемонстровано значення керамічного мистецтва як складника художнього ландшафту. Висвітлено значення цієї мистецької галузі для формування культурної ідентичності, зокрема через актуалізацію національних традицій.

Ключові слова: українська кераміка, архітектурна інтеграція, фарфор, фаянс, декоративно-ужиткове мистецтво, народні традиції, керамічний дизайн, формоутворення, стилістичні трансформації, соціокультурний контекст.

Постановка проблеми і мета дослідження. Українська кераміка як складник декоративного мистецтва пройшла складний шлях еволюції, поступово інтегруючись в архітектурні композиції та трансформуючись у нові форми художнього вираження. Попри багату культурну спадщину, українська кераміка тривалий час розглядалася переважно як елемент ужиткового та декоратив-

ного мистецтва. Від середини XX століття зростає інтерес до кераміки як до архітектурного елементу, здатного гармонійно взаємодіяти з просторовими структурами та формувати нові засоби естетичної комунікації. Проблема полягає у недостатньому дослідженні процесів трансформації кераміки з декоративного мистецтва в архітектурну площину, що ускладнює розуміння її ролі в сучасному мистецькому контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерела, використані у статті, розділені за тематичними напрямами, що дозволяє визначити ключові аспекти розвитку українського декоративного мистецтва: його історичну еволюцію, інтеграцію в архітектурні проєкти, роль кераміки та монументального мистецтва, а також персоналії, які зробили значний внесок у цей процес. Історія та розвиток українського декоративного мистецтва: С. Базазянц [2], Н. Велигоцька, Л. Жоголь [3], В. Щербак [17], К. Макаров [9], О. Школьна [16]. Монументальне мистецтво та архітектурна інтеграція: Т. Асадчева [1], О. Данченко [6], Ю. Лащук [8]. Кераміка як форма декоративного мистецтва: Л. Данченко [7], В. Підгора [11]. Біографії та внесок митців: статті енциклопедій про Д. Головка [4] та Г. Севрук [15]. Історико-культурний контекст: Е. Піскова, Г. Скляренко, Н. Смирнова [12], М. Протас [13].

Мета дослідження — проаналізувати процес трансформації української кераміки від декоративного мистецтва до архітектурної композиції, визначити основні етапи цього розвитку, виявити специфіку використання керамічних елементів в архітектурних структурах та їхнє значення для формування культурного середовища. Дослідження також спрямоване на визначення тенденцій і перспектив розвитку української кераміки в сучасному архітектурному контексті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українське керамічне мистецтво пройшло багатовіковий еволюційний шлях, який відображає як зміни в культурному житті, так і технічний прогрес. Спершу кераміка виконувала переважно утилітарну функцію, задовольняючи повсякденні потреби суспільства. Виготовлення глиняного посуду, знарядь праці, елементів побуту стало важливою частиною матеріальної культури українців.

У керамічному мистецтві 1970—1980-х відбулися значні якісні трансформації, які відкрили нові перспективи для художників. Властивості матеріалу — виняткова пластичність, текстурна виразність і здатність до живописного відображення привернули особливу увагу митців. Все це зумовило зростання інтересу до художньо-зображального потенціалу кераміки, вона стала важливим засобом творчої самореалізації, що сприяло розвитку авторської художньої мови в цьому виді мистецтва.

На початку XX століття зберігалися традиційні утилітарні види кераміки, зокрема керамічний, порцеляновий і фаянсовий посуд, форми яких залишалися популярними з попередніх етапів розвитку. Однак з часом кераміка вийшла за межі суто практичного застосування, набуваючи ознак декоративного мистецтва. Вона здобула естетичну цінність, перетворюючись на засіб художнього самовираження. У побуті з'явилися предмети, які поєднували функціональність і декоративність: декоративні тарелі, елегантні вази, скульптури малих форм, виготовлені з порцеляни, фаянсу чи кераміки.

Українські митці активно інтегрувалися в контекст тогочасних художніх завдань, експериментуючи з формою, текстурою і змістом керамічних об'єктів. Їхні досягнення отримали широке визнання на міжнародному рівні, що підтверджується успішною участю у престижних виставках і свідчить не лише про високий рівень технічної майстерності, а й про здатність української кераміки бути конкурентоспроможною та актуальною в глобальному мистецькому просторі [3, с. 124]. Проте на союзному рівні досягнення українських керамістів неодноразово піддавалися нищівній критиці. У 1972 році побачило світ число 9 (178) журналу «Декоративное искусство СССР», де було опубліковано декілька статей, зокрема «Профессиональное, народное, самодеятельное» К. Макарова, «Консервация или развитие?» О. Данченко, «Традиции подлинные и мнимые» Ю. Лащука. Ці статті розміщені одна за одною і займають трохи не половину часопису.

К. Макаров, розмірковуючи над специфікою професійного, народного і самодіяльного декоративно-ужиткового мистецтва України, чи дійсно спільним знаменником, загальною міркою для всіх є народне мистецтво, пише: «Заведено вважати, що структура декоративного мистецтва, що склалася в Україні, якнайкраще відповідає його

розвитку, надає йому стилістичної єдності і сприяє загальному підйому національної самосвідомості. Чи це так насправді?» [9, с. 14]. Автор критикує досягнення українських художників фарфору, керамістів, серед яких молодий на той час львівський художник Р. Петрук, художниця М. Савка-Качмар. Першого він звинувачує у близькості до художників-аматорів, другу — у тому, що її роботи — це «дивне поєднання муляжності та етнографізму, які беруть свій початок, можливо, від міщанського мистецтва та воскових фігур з напрочуд живим, майже натуралістичним зображенням людини в її "Довбуші"» [9, с. 18]. (Зовсім інакше оцінює пошуки зображальної мови Р. Петрука М. Протас: «Його творчість гармонійно вкладається у європейський контекст розвитку мистецтва, але відштовхується здебільшого від народної місцевої традиції пластичного мислення» [13, с. 252].)

Макаров має сумнів і щодо творчості відомого українського кераміста Дмитра Головка: «Те, що демонструє Головко на виставках сьогодні, здається повторенням робіт 15-річної давнини. Що ж Головко — професіональний художник чи народний майстер?» [9, с. 18]. Нищівній критиці він піддає і творчість багатьох інших українських прикладників. На останок автор статті підсумовує щодо розвитку керамічного мистецтва України: «Традиція лише у тому випадку надає допомогу, якщо вона збагачує сучасний досвід, інакше професійне мистецтво розчиняється у народному, стає радше гіршим варіантом народного» [9, с. 19].

О. Данченко висловлюється про проблеми тогочасного керамічного мистецтва: «Дуже нелегко доводиться тим українським митцям, які не обмежуються лише традиціями кераміки, а звертаються до інших видів народного мистецтва, розуміючи зв'язок із традиціями як проникнення в сам дух художньої культури народу. Адже в таких випадках зовнішній, найбільш звичний зв'язок із традиціями народної кераміки зникає, і може здатися, що зв'язок із ними втрачається зовсім» [6, с. 18]. Авторка зазначає, що українські художники-прикладники 1970-х мало працювали над пошуками нових форм, фактур, взаємозв'язком керамічної форми з простором тощо, і підкреслює, що художники, які не «цитують» твори народних майстрів, шукають нові форми і використовують нетрадиційні матеріали, також беруть участь у формуванні керамічної школи України.

Ю. Лащук переконаний, що такі відомі центри кераміки, як Опішня чи Косів, не змінилися за 20–25 років. А якщо твори художників не мали прямої схожості з роботами гончарів, їм важко було потрапити на виставки, не кажучи вже про міжнародні покази та музейні фонди. Автор пише: «Так, за уявну невірність традиціям часто не допускають на виставки творчі роботи художників-керамістів Києва, Львова, Ужгорода. Навіть художників заслуженого колективу Софійської майстерні, що його очолює Н. Федорова, які більше попрацювали над вивченням і творчим переосмисленням традицій народної кераміки» [8, с. 23–25]. Тож лише з одного часопису можна було скласти враження про проблеми в керамічному мистецтві України 1970-х та 1980-х. Багато в чому критика була своєчасною і конструктивною, можливо, подібні статті спонукали митців до певних змін.

До найбільших підприємств порцеляново-фаянсової промисловості України 1970–1980-х належали такі заводи, як Будянський фаянсовий, Баранівський і Дружківський фарфорові заводи, а також Київський експериментальний керамікомистецький завод та Васильківський. Ці підприємства відігравали ключову роль у виробництві високоякісної продукції, яка мала значний попит як на внутрішньому, так і на міжнародному ринках. У 1965 році було запущено виробництво в Полтаві, Бориславі, Сумах, Тернополі [3, с. 125].

До митців-керамістів, які сповідували традиційні підходи до кераміки, належали художники Васильківського майолікового заводу, зокрема М. Денисенко та Н. і В. Протор'єви. Творчість М. Денисенка відзначалася глибоким пошануванням традицій народного мистецтва, що проявлялося в використанні усталених форм, орнаментів і технік розпису. Майстер не лише зберігав автентичність, а й піддавав їх новому трактуванню, що надавало виробам особливої виразності та унікальності [6, с. 38].

Мистецтво Н. і В. Протор'євих представляло більш модернізовану інтерпретацію народних традицій. Їхні роботи, які у 2024 році експонувалися в Національному музеї декоративного мистецтва, демонструють еволюцію класичних образів та форм, в яких фольклорні мотиви поєднуються

з новітніми мистецькими напрямами, зокрема з експериментами з матеріалом, кольоровою палітрою та технологіями обробки. Завдяки цьому їхні твори відрізняються високою художньою актуальністю, що дозволяє зберегти зв'язок з народними коренями, водночас інтерпретуючи їх у новому, сучасному контексті.

У фарфоровій пластиці київських художників В. Щербини (твори: «Перший літак» (1970); «Солоха і дяк» (1975) тощо) та О. Жникруп (твори: «Хімік» (1969); «Лікар» (1969); «Учителька» (1969); «Ранок» (1980) тощо) особливу увагу привертають технічна досконаліть, пластична майстерність, глибина життєвих спостережень, які лягли в основу творів. Їхня творчість переконлива своєю здатністю передавати складні, багатогранні образи через деталі, рухи, а також через виразність характерів, що надає їхнім роботам значущості та емоційної насиченості [17, с. 138].

О. Школьна у своєму дослідженні пише: «Якщо у О. Жникруп поліхромність слугувала емоційному збудженню чуттів, в творах іншого визначного пластика України В. Трегубової вона органічно підкреслювала колористику українського традиційного живопису, яким автор уквітчувала свої декоративно звучні моделі. Подружжя В. і М. Трегубових майже завжди виконувало свої скульптурні та посудні форми разом, зливаючи докупи особливості світовідчуття обох художників. Ці майстри створили на Коростенському фарфоровому заводі оазу "україніки" — новітньої порцеляни, яка стала візитівкою найбільш національно змістовних творів у пластиці малих форм, явищем епохальним» [16, с. 323].

Утилітарна кераміка, фарфор, фаянс цих років зазнали помітного розширення свого асортименту та жанрового спектра, демонструючи надзвичайну різноманітність художніх підходів. Фактично цей вид мистецтва став відкритим для реалізації майже всіх жанрів образотворчого мистецтва. Натюрморт, краєвид, портрет, які раніше вважалися традиційними для живопису чи графіки, стали повноцінними складниками керамічного мистецтва, що свідчить про його дедалі очевиднішу самодостатність і універсальність. «Індивідуальна інтерпретація пейзажу — у творах З. Флінти "Пейзаж із місяцем", М. Федчун "Пейзаж", І. Копистянського "Рідна земля"» [3, с. 125].

У 1970-х все ще популярними були порцелянові вироби, оздоблені петриківськими орнаментами (великі подарункові вази, сервізи тощо). Мистецтвознавці відзначали, що експеримент з «пересадкою» петриківського розпису на порцеляну, який бере початок у 1940-х, мав успіх. Прикладом вдалого поєднання форми і розпису є ваза «У дворі» М. Тимченко й І. Скицюка. Критики також зазначають, що порцеляна як матеріал знецінюється, оскільки править лише за тло, яке заповнює розпис. Інколи форма порцелянового виробу і розпис суперечать одне одному [9, с. 16].

Окрім створення сувенірно-подарункової продукції, заводи активно займалися науково-технічними та художніми розробками. Зокрема, на Київському експериментальному заводі виготовляли підглазурні та надглазурні барвники, які й досі використовуються для декоративного оздоблення виробів. Також тривало розроблення нових форм і виготовлення деколь-декору, що дозволяло забезпечувати широкий асортимент продукції з унікальними художніми характеристиками [3, с. 126].

Київські художники-керамісти, такі як Н. Ісупова, Л. Красюк, О. Міловзоров, О. Рапай, Л. Онищенко і М. Галушко, О. Грудзинська, П. Печорний, Л. Мєшкова, О. Олійник вирізняються своєю яскравою індивідуальністю та унікальним творчим стилем. Це робить їхній внесок у розвиток тогочасного українського керамічного мистецтва надзвичайно вагомим. Кожен із них має власне творче обличчя, яке формується через глибоке осмислення традицій, експериментування з формою, кольором і фактурою, а також пошук нових виразних засобів у межах матеріалу.

М. Протас зазначає: «Подібні приклади свідчать: мистецька якість декоративності виходить з-під егіди суто ужиткового застосування (де довгий час вона так само витискалась станковізмом), допомагаючи скульпторам долати консерватизм пластичного мислення, позбавляючись пасивного наслідування формам природи й підвищувати естетичні якості пластики» [13, с. 245].

П. Печорний відривається від порцеляни в першій половині 1970-х і звертається не лише до майоліки та фаянсу. На міжнародному симпозіумі у Вільнюсі 1975 року П. Печорний одержав потужний поштовх до створення декоративної пластики з шамотної маси. Він побачив, що є й такий шлях,

і згодом пішов ним. У цьому матеріалі він досяг чи не найбільших успіхів [11, с. 75]. У 1984–1985 роках майстер здійснив оформлення Молодіжного кафе на вулиці Липській у Києві. У рамках цього проєкту були створені керамічні люстри й бра, оздоблені кованим металом, а також декоративні панно та рельєфні композиції. Зокрема, у декоративному панно «Древо життя» (шамотна маса, солі, полива, 1985) ідея вічності життя і природи набула цілісного та багатогранного звучання, втілюючись у вигляді космологічного символу українського мистецтва. У своїх пошуках нових форм художник орієнтувався на природу, дотримуючись переконання, що «вся природа складається з форм, які потрібно лише побачити й відтворити» [11, с. 75].

Ще одним скульптором, який надавав перевагу керамічній техніці та декоративності, був Я. Ражба. Від 1941-го до 1945 року він жив і працював у Тбілісі, а як відомо, у Сакартвело ставлення до кераміки завжди було особливе, можливо, саме цю любов до глини й шамоту переніс Ражба до своєї київської майстерні. М. Протас зазначає, що еволюція зображувальних засобів цього митця в напрямку неопримітивізму виразно простежується через появу незвичних для професійної скульптури портретів-ваз, таких як «Перевернутий глечик» (1963) та «Красуня. Ваза» (1960) [13, с. 244]. Мистецтвознавець Л. Владич вважав, що теракотові скульптури Ражби «мають спільний ґрунт: народну пластику, керамічну іграшку та скульптуру» [4, с. 4].

Однією з найхарактерніших тенденцій розвитку кераміки 1970–1980-х став її активний вихід в архітектурний простір, що відкривало нові горизонти для художників та сприяло інтеграції декоративно-ужиткового мистецтва в масштабні архітектурні проєкти. Важливим аспектом цієї тенденції є співпраця керамістів з архітекторами, що дозволяло створювати комплексні та гармонійні художні рішення, де кераміка не лише виконувала декоративну функцію, а й ставала органічною частиною архітектурного середовища. Інтеграція монументального та декоративного мистецтва в архітектурний простір мала сприяти перевагам архітектурно-художньої композиції, а не приховувати недоліки в роботі архітектора. Важливо було, щоби мистецтво і архітектура разом вирішували спільне художнє завдання, досягаючи гармонії.

Відомі українські художники, такі як О. Міловзор, О. Рапай, Л. Мєшкова, Е. Багач, Г. Севрук, О. Грудзинська, О. Начар'ян, П. Печорний, А. Гайдамака, Р. Петрук, Л. Міщенко, В. Прядка, І. Туманова, М. Озерний, І. Бурдейний, А. Зельдич та інші, активно працювали у цьому напрямі, роблячи вагомий внесок у розвиток української кераміки як важливого елементу архітектурного оформлення. Їхні роботи відзначаються високим рівнем професіоналізму, інноваційними підходами до використання кераміки в архітектурних проєктах і вмінням синтезувати традиційні техніки з сучасними художніми й технологічними можливостями.

Від початку 1970-х київська мисткиня Оксана Грудзинська працювала в комбінаті монументального та декоративного мистецтва при Художньому фонді України, в рамках своєї професійної діяльності вона виконала низку важливих замовлень, пов'язаних із створенням керамічних панно, які відзначалися високим рівнем художньої майстерності та декоративної виразності. Одним із найвідоміших її проєктів стало створення декоративного мозаїчного панно на станції київського метрополітену «Хрещатик». Це був вдалий приклад інтеграції мистецтва в сучасну міську інфраструктуру і синтезу традиційних технік монументального мистецтва з сучасними ідеями, що гармонійно вписувалася у культурний ландшафт столиці [1, с. 75].

У статті «Українські монументалісти: від кількості до якості» С. Базазянц зазначала, що керамічний рельєф, який виконав В. Прядка у звичайній школі, виявляє вміння і майстерність художника. Автор підкреслює, що митцю вдалося розкрити тему навчання й заволодіти увагою глядача: «В цій роботі керамічні пласти утворюють складний візерунок, всередині якого взаємодіють змістовні знаки й символи, що надають можливість підключити уяву» [2, с. 9]. Авторка переконана, що серйозному художникові потрібна сильна архітектура, лише вона здатна поставити рівень завдання, мобілізувати, захопити. Але міста будуються, не чекаючи на шедеври, і художник-монументаліст працює там, де є реальна можливість. Вона впевнена, що саме так вчинили А. Гайдамака й Л. Міщенко, коли виконували серію керамічних творів на тему «Людина і природа» (Київ, бульвар Лесі Українки). Іншим проєктом А. Гайдамаки, Л. Міщенко та художника О. Міловзорова є ресторан «Дубки»

(архітектори Б. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць) [2, с. 20]. Цей об'єкт вирізняється комплексним підходом до співпраці між художниками та архітекторами, що забезпечило його унікальність і гармонійність. Робота, розпочата у 1967 році та завершена лише 1971-го, зберегла свою актуальність і сучасність. Виразне поєднання білого та червоного кольорів кераміки гармонійно підкреслює естетику твору, зберігаючи баланс декоративної умовності, створюючи яскравий ефект активного впливу на міське середовище вулиць.

У 1970 році в мальовничій місцевості Феофанії було зведено п'ятиповерховий корпус Інституту теоретичної фізики АН УРСР, який став важливим науковим осередком міста. До мистецького оформлення будівлі були залучені провідні художники-монументалісти того часу. Одним із них став відомий український митець Іван Марчук, який виконав художнє оздоблення холу першого поверху. Центральним елементом оформлення стало масштабне керамічна панно «Ярослав Мудрий», що прикрасило чільну стіну. Його загальна площа сягнула 32 м², воно є прикладом складної монументальної композиції. Панно складається зі ста окремих фрагментів, кожен із яких — самостійний сюжет, що створює багатогранну художню оповідь. Композиція панно вирізняється багатством деталей. На ньому зображені історичні постаті XI–XII століть, які відіграли засадничу роль у становленні Київської Русі, а також рослинні орнаменти, що органічно поєднують елементи символіки з художніми традиціями того часу. Цей твір мистецтва став не лише декоративним елементом, а й джерелом культурної пам'яті, що зберігає дух епохи та підкреслює зв'язок між минулим і сучасністю [12, с. 412].

Особливість художньої манери О. Міловзорова 1980-х полягала в тому, що його роботи не були результатом зовнішнього впливу чи прагнення до механістичного вдосконалення. Це радше внутрішній стан митця, відображення його життєвідчуття, яке знаходило втілення в кожній деталі і свідчило про його здатність синтезувати сучасні технологічні досягнення з традиційними елементами української народної кераміки, зберігаючи глибокий гуманістичний зміст і емоційну відкритість. Кераміка виступала не лише як матеріал, але й як засіб вираження глибоких філософських ідеалів, що стосуються людини та природи.

Ще однією відомою керамісткою 1970–1980-х, яка творила не лише у камерній пластиці, а й в монументальній, була О. Рапай. 1986 року В. Цельтнер писав про творчість О. Рапай: «Світ Олі Рапай, розсуваючись ширше з плином часу, не перестає змінювати свої контури… Вона вчиться бачити у народній творчості першооснову й джерело всіх мистецтв, передусім — декоративного, якому вона на той час себе присвячує» [14, с. 124]. У статті О. Петрової зазначено, що проблематика синтезу архітектурного простору і скульптурної форми завжди залишалася важливим джерелом натхнення для О. Рапай: «Робота в архітектурному середовищі дозволяє гостріше відчути чарівність і унікальні можливості статуарної пластики. Поступово вибудовується логічний цикл творчих інтересів, де взаємодія архітектури й скульптури (керамічних панно), на перший погляд протилежних жанрів, формує цілісну систему, у якій ці напрями взаємно доповнюють одне одного» [10, с. 20–22]. Яскравим прикладом ансамблево-органічного художнього рішення є оформлення кав'ярні київського Інституту фізіології імені О. О. Богомольця. Сцена «Адам і Єва» органічно поєднана зі стилістично схожими елементами інтер'єру: люстрами, дрібною пластикою. У цьому ансамблі кожен елемент має свою функцію та художнє значення, але при цьому всі вони невіддільні один від одного за стилем і художнім почерком. Таке цілісне і гармонійне поєднання різних компонентів дозволяє розглядати оформлення як єдину органічну систему, в якій кожна частина є важливим і неповторним елементом загальної композиції.

Київська художниця Галина Севрук мала особливу пристрасть до старовини, і саме цей світ став головним джерелом натхнення для її творчості [15, с. 695]. Її рельєфи не просто репрезентують історичні образи та мотиви, вони висловлюють поетичні роздуми про минуле, в якому історія та поезія переплітаються в одне ціле. Для Севрук цей художній процес — не лише відтворення фактів чи елементів давньої культури, а й спроба зануритися у глибину емоцій та образів, що сформували історичну реальність («Кошовий Самійло Кішка» (1969); «Богдан Хмельницький з військом» (1969); «Перелесник і русалонька» (1970); «Мавка і Лукаш» (1970); «Десна» (1980) тощо). Художниця використовує глину як мову, у якій вона втілює власний погляд на історичні процеси, переда-

ючи глядачеві не лише фактологічну інформацію, а й глибокі філософські роздуми, що виникають при осмисленні минулого.

Творчості цих митців властива багатогранність художніх підходів: від збереження і переосмислення народних традицій до сміливого використання сучасних тенденцій і технік. Їхні роботи вирізняються не лише високим рівнем технічної майстерності, а й глибиною концептуального змісту. У своїх творах вони досліджують пластичні можливості кераміки, взаємодію об'єму і декору, розкривають нові образотворчі можливості цього матеріалу.

У результаті співпраці архітекторів і художників тогочасна кераміка набула нових форм і значень, стала не лише утилітарною чи елементом декору, а важливим складником архітектурної композиції. Завдяки майстерності художників і взаємодії з архітекторами кераміка успішно інтегрувалася в громадські та житлові простори, надаючи їм естетичної завершеності та підкреслюючи загальнокультурну самобутність українського мистецтва. Тенденція до такого художнього синтезу є свідченням високого рівня розвитку української кераміки та її здатності до інтеграції в сучасне архітектурне середовище. Її розвиток свідчить про глибокий взаємозв'язок між практичним, естетичним та символічним аспектами людської діяльності, роблячи цей вид мистецтва невід'ємною частиною національної спадщини.

Література

1. Асадчева Т. Пішла з життя легендарна мисткиня та авторка панно на станції «Хрещатик» // Вечірній Київ. Дата оновлення: 10.12.2024. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/93510/ (дата звернення: 10.12.2024).
2. Базазянц С. Украинские монументалисты: от количества к качеству // Декоративное искусство СССР. 1978. № 5 (246). С. 14–23.
3. Велигоцкая Н., Жоголь Л. Декоративное искусство Украинской ССР. Москва: Советский художник, 1986. 250 с.
4. Владич Л. Яків Самойлович Ражба. Каталог виставки творів. Київ, 1988.
5. Головко Дмитро Федорович // Словник художників України. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. С. 272.
6. Данченко А. Консервация или развитие? // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9 (178). С. 20–22.
7. Данченко Л. Кераміка Михайла Денисенка // Україна. 1978. № 36. С. 12–14.
8. Лащук Ю. Традиции подлинные и мнимые // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9 (178). С. 23–25.
9. Макаров К. Профессиональное, народное, самодеятельное // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9 (178). С. 14–19.
10. Петрова О. Фольклорные фантазии в керамике // Декоративное искусство СССР. 1981. № 9 (286). С. 20–22.
11. Підгора В. Камінний спалах: Петро Печорний: кераміка і графіка. Київ: Видавець Остап Ханко, 2006. 316 с.
12. Піскова Е., Скляренко Г., Смирнова Н. Інститут теоретичної фізики імені М. Боголюбова // Звід пам'яток історії та культури України. Кн. 1, ч. 1: А–Л. Київ: Видавництво «Українська енциклопедія» імені Миколи Бажана, 1999. С. 412.
13. Протас М. Відродження культури пластичного мислення в українській пластиці 1955–1985 років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. Кн. 2. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 240–312.
14. Цельтнер В. Ольга Рапай // Советская скульптура. 1986. № 10. С. 124–137.
15. Шиленко Ю. Севрук Галина Сильвестрівна // Шевченківська енциклопедія. Т. 5: Пе-С. — Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 695–696.
16. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Кн. 1. Київ: Інтертехнологія, 2011. 400 с.
17. Щербак В. Сучасний український фарфор // Українське мистецтвознавство. 1968. Вип. 2. С. 135–146.

References

1. Asadcheva, T. (2024, December 10). Pishla z zhyttia lehendarna mystkynia ta avtorka panno na stantsii "Khreshchatyk" [The Legendary Artist and Author of the Panel at the Khreshchatyk Station Has Passed Away]. ***Vechirniy Kyiv***. Retrieved from https://vechirniy.kyiv.ua/news/93510/ [in Ukrainian].
2. Bazazyants, S. (1978). Ukrainskie monumentalisty: ot kolichestva k kachestvu [Ukrainian Monumentalists: From Quantity to Quality]. ***Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 5*** (246), 14–23 [in Russian].
3. Veligotskaya, N. & Zhogol, L. (1986). ***Dekorativnoe iskusstvo Ukrainskoj SSR*** [Decorative Arts of the Ukrainian SSR]. Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
4. Vladych, L. (1988). ***Yakiv Samoilovych Razhba. Kataloh vystavky tvoriv*** [Yakiv Samoilovych Razhba. Catalog of the Exhibition of Works]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Holovko Dmytro Fedorovych. (1973). In ***Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy*** [Dictionary of Ukrainian Artists] (p. 272). Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii [in Ukrainian].
6. Danchenko, A. (1972). Konservaciya ili razvitie? [Conservation or Development?]. ***Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 9*** (178), 20–22 [in Russian].
7. Danchenko, L. (1978). Keramika Mykhaila Denysenka [Mykhailo Denysenko's Ceramics]. ***Ukraina, 36***, 12–14 [in Ukrainian].
8. Lashchuk, Y. (1972). Traditsii podlinnye i mnimye [Traditions: Genuine and Imaginary]. ***Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 9*** (178), 23–25 [in Russian].

9. Makarov, K. (1972). Professionalnoe, narodnoe, samodeyatelnoe [Professional, Folk, Amateur]. ***Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 9*** (178), 14–19 [in Russian].
10. Petrova, O. (1981). Folklornye fantazii v keramike [Folklore Fantasies in Ceramics]. ***Dekorativnoe iskusstvo SSSR, 9*** (286), 20–22 [in Russian].
11. Pidhora, V. (2006). ***Kaminnyi spalakh: Petro Pechornyi: keramika i hrafika*** [The Stone Blaze: Petro Pechornyi: Ceramics and Graphics]. Kyiv: Vydavets Ostap Khanko [in Ukrainian].
12. Piskova, E., Sklyarenko, H., & Smyrnova, N. (1999). Instytut teoretychnoi fizyky imeni M. Boholiubova [Bogolyubov Institute for Theoretical Physics]. In ***Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy*** [Register of Historical and Cultural Monuments of Ukraine]. Vol. 1, part 1: A–L (p. 412). Kyiv: Mykola Bazhan Ukrainian Encyclopedia Publishing House [in Ukrainian].
13. Protas, M. (2006). Vidrodzhennia kultury plastychnoho myslennia v ukrainskii plastytsi 1955–1985 rokiv [Revival of the Culture of Plastic Thinking in Ukrainian Plastic Art From 1955 to 1985]. In ***Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.*** [Essays on the History of Ukrainian Visual Arts of the 20th Century]. Vol. 2 (pp. 240–312). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
14. Tseltner, V. (1986). Olga Rapaj. ***Sovetskaya skulptura, 10***, 124–137 [in Russian].
15. Shylenko, Y. (2015). Sevruk Halyna Sylvestrivna. In ***Shevchenkivska entsyklopediia***. Vol. 5: Pe–S (pp. 695–696). Kyiv: Taras Shevchenko Institute of Literature [in Ukrainian].
16. Shkolna, O. (2011). ***Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy*** [Porcelain and Faience of Ukraine in the 20th Century: Infrastructure of the Industry, Industrial and Economic Policy, Organizational and Creative Processes]. Vol. 1. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
17. Shcherbak, V. (1968). Suchasnyi ukrainskyi farfor [Contemporary Ukrainian Porcelain]. ***Ukrainske mystetstvoznavstvo, 2***, 135–146 [in Ukrainian].

Yuliia Poltavska

Transformation of Ukrainian Ceramics: From Decorative Art to Architectural Composition

Abstract. This article analyzes key trends in the development of contemporary Ukrainian ceramics, focusing on its integration into architectural spaces and interaction with other art forms. Emphasis is placed on the emergence of new artistic concepts and stylistic approaches in ceramic design. The study examines the synthesis of decorative and applied arts with architectural practices. It highlights how ceramics transcends its decorative function to become an integral element of architectural compositions, significantly influencing the urban environment. The article discusses artists' role in shaping innovative aesthetic and conceptual directions in Ukrainian ceramic art during the 1970s and 1980s. It identifies the ability of ceramics to integrate into the sociocultural context as one of its defining characteristics of the period. Ceramic works were functional items or interior decor and formed part of public and urban spaces. The author analyzes the principles of form creation and stylistic features of porcelain and faience sculpture, with particular attention to the interpretation of folk traditions, folklore motifs, and symbolism within contemporary art. Special attention is given to artists whose genre-based works explore diverse themes, addressing sociocultural aspects of life while imbuing everyday reality with a poetic dimension through emotional expressiveness and dynamic form. The article notes the emergence of the concept of ensemble integration in monumental ceramics during the 1970s and 1980s. These integrated compositions interacted with the surrounding environment, emphasizing spatial unity and harmony. The study details how ceramics became a medium for architectural expression and functional decor, embodying traditional artistic principles in the context of urban landscape modernization. Through a rigorously grounded analysis of stylistic transformations in Ukrainian ceramics within the framework of global artistic processes, the article demonstrates the significance of ceramic art as a vital component of the artistic landscape. It highlights the role of this art form in shaping cultural identity, particularly through the revival of national traditions in the contemporary context.

Keywords: Ukrainian ceramics, architectural integration, porcelain, faience, decorative applied arts, folk traditions, ceramic design, form creation, stylistic transformations, sociocultural context.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2024

Ігор Шалінський

Популяризація українського наївного мистецтва засобами мультимедійного дизайну

Popularization of Ukrainian Naive Art by Means of Multimedia Design

УДК 75.059 (477)+74
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318909

Ігор Шалінський
Кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, заступник директора з науково-грантових програм, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Ihor Shalinskyi
Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher, Deputy Director for Academic and Grant Programs, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
email: amuigor@gmail.com
orcid.org/0000-0001-5366-5979

Анотація. Наївне мистецтво є однією з вагомих частин українського образотворчого мистецтва та останні десятиліття приковує увагу не лише науковців та колекціонерів. Питання популяризації творів наївного мистецтва для широких верств суспільства в Україні та за кордоном маловивчене. Стаття зосереджує увагу на прикладах актуалізації та популяризації відомих майстрів українського наївного живопису різними засобами мультимедійного дизайну. Метою статті є аналіз прикладів поєднання традиційних способів популяризації образотворчого мистецтва (виставок, конференцій, фестивалів, кінофільмів) із новітніми технологіями та засобами мультимедійного дизайну. Визначено, що шляхи популяризації авторів наївного мистецтва засобами мультимедійного дизайну базуються переважно на використанні відео, анімаційних й 3D-технологій (художні, документальні, анімаційні фільми, 3D-галереї виставок тощо); часто існує також поєднання на виставках звукових рядів, відеорядів, засобів створення віртуальної реальності тощо. Позитивними є традиційні засоби популяризації наївного мистецтва: конференції, дискусії, виставки, мистецькі проєкти, майстер-класи, до яких частково залучаються засоби мультимедійного дизайну (презентації, відеоролики, інфографіки тощо). Відзначаємо, що твори наївного живопису практично не використовуються для створення комп'ютерних ігор, а така ініціатива дала б ширше залучення дитячої та юнацької аудиторії.

Ключові слова: наївний живопис, мультимедіа, мультимедійний дизайн, образотворче мистецтво, творчість Марії Примаченко.

Постановка проблеми. Питання популяризації українського мистецтва останні два роки є невід'ємною і необхідною складовою загальної тенденції в культурній політиці держави як для внутрішнього, так і для зовнішнього споживача. Поглиблення усвідомлення унікальності вітчизняного візуального мистецтва, спровоковане російською агресією, спричиняє не лише актуалізацію виставкової діяльності за кордоном, яка представляє найкращі зразки українського образотворчого мистецтва, але й пошуки сучасних засобів популяризації таких творів. Велика кількість унікальних вітчизняних творів наївного малярства зумовлює необхідність аналізу шляхів популяризації таких робіт засобами мультимедійного дизайну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання впровадження мультимедійного дизайну у контекст популяризації українського мистецтва піднімаються в наукових джерелах рідко. Отже, проблематика цієї розвідки ще не мала широкого наукового

висвітлення в українському науковому просторі. Предметом дослідження статті стали засоби мультимедійного дизайну у контексті популяризації українського наївного малярства, тому важливим були деякі аспекти, які висвітлені у розвідці О. Паско та М. Чернікова [9] щодо напрямів розвитку мультимедійного дизайну в Україні. Окремо також звернемо увагу на статтю С. Пилипенко і Л. Сухіх «Медійний простір виміру сучасної культури», адже вона узагальнює певні аспекти щодо включення засобів мультимедіа в контекст сучасної культури [10].

У статті зосереджено увагу на представленні елементами мультимедійного дизайну відомої майстрині Марії Примаченко, тому використано публікації інформаційного характеру [1; 2; 4; 6; 11; 12]. Щодо популяризації творчості Никифора Дровняка засобами мультимедіа ми звернулися до інформації з повідомлення П. Лози [3]. Для розуміння світової та вітчизняної тенденції у засобах популяризації наївного мистецтва використано інформацію з різних інтернет-джерел [5; 7; 8; 12; 13].

Мета статті — аналіз шляхів популяризації народного наївного малярства України з використанням широких можливостей мультимедійного дизайну на прикладі вже існуючих мистецьких проєктів.

Виклад основного матеріалу. Цифровий формат зумовив нові особливі можливості мистецтва і уможливив специфічні способи фіксації, сприйняття і переживання культурних феноменів за допомогою медіатехнологій, що загалом змінило формат сприймання та представлення «класичних» практик мистецтва і культури [10, с. 110]. Вважаємо мультимедійний формат для популяризації здобутків вітчизняного образотворчого мистецтва актуальним. Різноманітні медіаформати (зображення, звук, відео, анімацію та інтерактивність) є прекрасними додатковими засобами залучити до ознайомлення з українським образотворчим мистецтвом найширше коло глядачів. Якщо авангард чи іконопис вимагає від реципієнта певного інтелектуального багажу для їх сприймання, то наївне мистецтво зрозуміле та близьке суттєво більшому колу суспільства.

Наївне мистецтво вдало поєднує іронію, гумор, певну ліричність у сюжетах, часто у ньому присутнє своєрідне дитяче світобачення, що робить автора цілком вільним від академічних засад. Тому поєднання засобів мультимедійного дизайну та творів наївного мистецтва у різних варіантах є чи не найперспективнішим шляхом популяризації цього напряму образотворчого мистецтва України сьогодні. О. Пасько та М. Черніков зазначають: «Сьогодні мультимедійний дизайн відкриває широкі можливості для розвитку творчої та інформаційної сфери, включаючи веб-дизайн, рекламу, маркетинг, геймдев, анімацію, відео, програмне забезпечення, віртуальну та доповнену реальність, інфографіку та інше. Застосування новітніх технологій та тенденцій у мультимедійному дизайні стає все більш актуальним у зв'язку зі швидким розвитком інформаційних технологій та зміною потреб споживачів» [9, с. 360].

Комунікативний ефект мультимедійного дизайну є одним з найпотужніших засобів для представлення твору образотворчого мистецтва глядачу у різних варіантах, адже мультимедійний дизайн поєднує різні форми візуальних, аудіо- та інших медіаформатів. Це перспективний та популярний напрямок комунікативного дизайну, що одночасно поєднує різні засобів представлення інформації. Ми намагатимемося зрозуміти та проаналізувати сукупність прийомів, методів та способів збору, накопичення, обробки, зберігання, передачі та продукування аудіовізуальної, текстової, графічної інформації у вже здійснених проєктах про наївне мистецтво в умовах інтерактивної взаємодії користувача з їх інформаційною системою. Звернемо увагу на особливості візуально-звукового ряду, відзначимо сукупність різних засобів подачі різних творів та митців наївного мистецтва. Створення ефективного комунікаційного напряму для популяризації наївного мистецтва України через поєднання різних медіа форматів (відео, аудіо, графіка, текст) можна вважати важливим завданням українського дизайну та мистецтвознавства. Кінцевим продуктом такої колаборації можуть бути фільми, мультфільми, кліпи, вебсайти, презентації, ігри, виставки з мультимедійним контентом, музеї та інші проєкти.

Серед багатьох відомих у світі майстрів українського наївного малярства є такі постаті, як К. Білокур, М. Примаченко, Г. Собачко-Шостак, І. Сколоздра, О. Доріченко, Г. Ксьонз, М. Малярчук, П. Плитка-Горицвіт, П. Райко та інші. У кожного з них власна і неповторна манера виконання, свій колорит та декоративність тощо. Однак для загалу багато хто з них досі є маловідомим. Тому ми хочемо проаналізувати основні позитивні при-

клади популяризації українського наївного мистецтва засобами сучасного мультимедійного дизайну.

Більшість митців, яких відносять до наївного мистецтва, мали та мають доволі складні долі, тому їх біографії можуть бути основою для створення сценаріїв захопливих художніх, анімаційних та документальних фільмів. Якщо говорити про світовий досвід популяризації наївного мистецтва засобами мультимедійного дизайну та кіно, то, до прикладу, цікавим є зразок просування творчості найвідомішого французького митця Анрі Русо, який мав значний вплив на розвиток авангардних течій XX століття. Лише за останні два десятиліття про нього було створено декілька фільмів та кліпів. Оригінально висвітлено особу митця у документальному фільмі «Митник Русо, або Народження примітивізму» («Le douanier Rousseau, ou l'éclosion moderne») 2016 року, режисер Ніколя Отман (Nicolas Autheman). Включено епізод про художника у телесеріал «Геній» (2018). У другому сезоні серіалу, який присвячений одному з найвпливовіших художників XX століття Пабло Пікасо у шостій серії розповідається про знайомство Пікасо з Анрі Русо. За сюжетом серіалу, Пікасо побачив картину Русо в крамниці у Франції та купив за п'ять франків, а згодом влаштував вечірку на честь митця, адже спільнота його не приймали через примітивний спосіб зображення дійсності.

2018 року оригінально переосмислив картину цього митця відомий кутюр'є Kenzo. Модельєр у промоційному ролику колекції «La Collection Memento» перетворив частину з картин Анрі Русо на ігрову комп'ютерну графіку. У кліпі режисера Томаса Траума джунглі з картини Русо «Сон» ожили, два digital-аватари досліджують ландшафт довкола себе у новій колекції бренду. Тут мусимо вказати, що картина надихнула не лише на кліп, а й на усю колекцію, адже засновник Kenzo Кензо Такада був вражений емоційністю та загадковістю картини, коли вперше побачив її у Луврі 50 років тому [7].

В цьому контексті варто згадати й інші вдалі художні фільми про митців наївного мистецтва, адже формат фільму дозволяє суттєво розширити комунікативний простір, включити різноманітні комп'ютерні спецефекти та познайомити широке коло суспільства з тією чи іншою персоналією. Мод Льюїс мала складну долю, але наївний живопис зробив її однією з найвідоміших художниць Канади. У Канаді існує цілий музей художниці в галереї Нової Шотландії (55 картин Льюїс, зокрема й головне її досягнення — малесенький розписаний будиночок, який цілком помістився в одну з кімнат) [5]. Захопливий художній фільм режисера Ейслінґа Волша за мотивами біографії художниці «Моді» (2016) отримав численні призи, схвальні відгуки критики, а головна акторка Салі Гокінс надзвичайно вдало перевтілилася у свою героїню.

Не менш прикметною є спроба польських кінематографістів показати останні роки життя відомого польсько-українського художника-примітивіста Никифора Дровняка. Він визнаний одним із найцікавіших художників-примітивістів, а його твори експонувалися в Італії, Бельгії, Англії, Швейцарії, США, Бразилії, Ізраїлі, Югославії, Чехословаччині, багатьох містах Польщі. В Польщі у 2004 році знято динамічний та водночас філософський художній фільм «Mój Nikifor» режисера Кшиштофа Краузе. Додамо також принагідно, що про цього художника у 2020 році учасники лемківського дитячого колективу «Чижики» з Вроцлава створили ляльковий мультик з використанням леґо-іграшок та відеоарту. Діти зазначають: «Це — історія про його важке життя, переселення та повернення в гори, а також про повагу до людей, незалежно від їхнього походження, про терпимість до слабких та впевненість у собі» [3].

Говорячи про мультфільми, де є синтез народного мистецтва та мультимедіа дизайну, варто відзначити кілька вдалих українських проєктів останнього десятиліття. Мультсеріал «Дивосвіт» (2021), що створений за мотивами художніх образів Марії Примаченко, спрямований на популяризацію творчої спадщини художниці. Позитивно відзначимо професійний підхід до відтворення образів мисткині, адже автори показали не тільки її візуальний стиль, а й емоційну атмосферу творів. Анімація захоплює позитивним та веселим настроєм, що передає глядачам загальний посил більшості картин Примаченко. Герої мультфільму загалом майже повністю повторюють свій оригінальний прототип із картин, але є й такі, яких дещо змінили, а також намалювали нових персонажів. Тому чудернацькі звірі, казкові птахи, дивні лісові створіння оживають у мультфільмі й розкривають неповторний світ Марії Примаченко. До творчої команди цього анімаційного проєкту долучилися: режисерка Марина Медвідь, аніматор Михайло

Титов, сценаристка Марина Меднікова, композитор Петро Тихонов, продюсер Євген Татарінов, а також відомий український художник-постановник Едуард Кирич. Для 10-хвилинної серії вручну зробили понад 4000 малюнків [6].

Це не перша спроба популяризувати образи мисткині засобами анімації Едуарда Кирича. Анімаційний фільм «Літа мої» (2013) режисера Володимира Гончарова за мотивами живопису Марії Примаченко розповідає про біографію мисткині у персонажах з творів народної художниці. Фактично це алегорія життя художниці, де її «літа» в образах дівчат, простих селян, її земляків, улюблений Золотий Лев та інші йдуть до своєї мами Марії на день народження. Фільм дає можливість черговий раз зрозуміти найголовніший мотив творів Марії Примаченко — перемогу добра над злом. Нагадаємо, що творчість цієї мисткині внесли до Всесвітньої енциклопедії мистецтва, а ЮНЕСКО оголосило 2009 рік — роком Марії Примаченко, її творами у свій час захоплювалися Пікасо та Шагал, а виставки організовували по всьому світу.

Ще однією формою популяризації творчості художниці є мультимедійні шоу. Цьогоріч у Національному музеї декоративного мистецтва України представили перше мультимедійне шоу «Примаченко. Рік дракона». Проєкт створений до 115-ї річниці від дня народження мисткині. Анонс події вказував: «Понад 20 картин Марії Примаченко з музейної колекції “оживуть” під супровід відомого музичного колективу “ДахаБраха”, а персонажі фантастичного примаченківського світу стануть рухливими та схожими на казкових героїв» [1]. Такий спосіб промоції творчого спадку художниці й українського наївного мистецтва загалом із залученням популярних виконавців та новітніх технологій тривимірної анімації досягнув головної мети проєкту — популяризувати твори Марії Примаченко серед дітей та молоді. Вважаємо, що саме завдяки засобами новітніх технологій вдається зробити його привабливим, близьким та зрозумілим юній аудиторії українців.

У серпні 2024 року у Львові відкрилася масштабна виставка майстрині «Заповідаю любов. Марія Примаченко» в Національному музеї імені Андрея Шептицького, де також доволі широко використано мультимедійний контент (відео, аудіо). Відвідувачі зауважують: «Окрім легендарної вишиваної сорочки, яку Марія Примаченко створила власноруч, на виставці представили понад 80 творів, включно з п’ятьма її роботами з фондів Національного музею у Львові, а також рідкісними творами з приватної колекції родини Понамарчуків. Родзинкою є ілюстрації до дитячих книжок авторства мисткині та мультимедійна зала з відеоай аудіоматеріалами, які надав Укркіноархів» [12]. В одному із залів можна переглянути документальні фільми за участю мисткині. Транслюють відеофрагменти з документальних фільмів про Марію Примаченко «Створ своє серце» та «Федір Примаченко. Колесо». Ці кінострічки взяті з фондів Центрального державного аудіовізуального та електронного архіву у Києві.

Третя зала проєкту має назву «Поліський сад». Тут можна побачити не тільки картини художниці з рослинними мотивами, але й відчути запах живих квітів. Аромати линуть від створеного посеред залу за мотивами творів художниці справжнього квітника. У іншому залі можна почути голоси її дивовижних звірів. Крім того, на виставці діє майданчик для творчих практик, де юні й дорослі відвідувачі мають змогу спробувати себе в ролі художників.

Тут також пригадаємо львівську подію минулого року, коли було анонсовано відкриття Музею наївного мистецтва, де б експонувалися твори таких видатних художників, як Марія Примаченко та Никифор Дровняк. Ініціатива створення такого музею належить благодійному фонду «Петра», а допомагатимуть у її реалізації Львівська ОВА, Львівська обласна рада та Національний музей народної архітектури та побуту України [2]. Маємо надію, що він буде спланований цікаво та з використанням широких можливостей мультимедійного дизайну.

Варто відзначити, що багато творів Примаченко оцифровано і виставлено в інтернеті. Зокрема, сайт wikiart.org пропонує 119 робіт мисткині. Крім того, популяризації її творчості сприяє трикнижжя відомої мистецтвознавиці та етнологині, заслуженої журналістки України Людмили Лисенко, яке сповнене невідомої загалу інформації, адже авторка пів століття товаришує з родиною мисткині. Проєкт було представлено публіці у 2024 році. Принагідно нагадаємо, що 1990 року Людмила Лисенко презентувала документальний фільм про художницю. Ці матеріали можуть бути добрим прикладом для інших авторів у їх спробах популяризувати життє-

вий шлях та творчість українки різними сучасними мультимедійними засобами. Художниця мала дар відчувати світ, передбачати й передавати це у фарбах та образах, бачила віщі сни. На це вказує авторка презентованих видань: «Її творчість — це її дання від Бога. Як і її передбачення. А вона передбачила війну, вона передбачила Чорнобиль. Один з її снів — фактично документальний. Про Чорнобиль. "Сниться мені весна. цвіте… бачу вишневий сад догори дубала став, коріння пішло до неба, а гілки пішли в землю. І вогонь… Я не можу прокинутись від цього сну", — розповіла про розмову з Марією Примаченко Людмила Лисенко. Так вона зрозуміла, що її роботи, які магнетично притягують увагу людей, незалежно від віку, рівня освіти та національної приналежності — з'явились на світ завдяки "Божому данню"» [11].

Якщо продовжувати мову про популяризацію наївного мистецтва у виставкових проєктах з включенням мультимедійних практик, то варто вказати на потужну акцію Мистецького арсеналу за підтримки Українського культурного фонду «Подолання гравітації» про творчість Параски Плитки-Горицвіт. Якщо імена Марії Примаченко, Никифора Дровняка, Катерини Білокур доволі відомі, то ця мисткиня лише в останнє десятиліття почала цікавити мистецьку громаду після оприлюднення її величезного фотоархіву. Ввиставка стала подорожжю світом духовних образів, казкових текстів Параски, розповіддю про її етнографічні записи і фотографії.

Складні кульбіти долі художниці не позбавили жінку прагнення до активної творчості у різних формах: «У своїй творчості Параска Плитка-Горицвіт вдало поєднувала різні форми та підходи до фіксування реальності й навколишнього світу — від традиційного книговидання до новітніх медіа — фотографії та експериментів із друком та оформленням творів. В її роботах поєднано регіональні традиції та нові актуальні знання про космос, політику, далекі країни» [8]. Такий широкий спектр творчих зацікавлень зумовив й синтетичний підхід до виставкового простору, де, крім численних колажів, інтерактивних рамок для фотографій та полиць для книжок, були використані окуляри віртуальної реальності. В них можна було побачити побутовий світ художниці: посуд, саморобні книжки, картини, альбом зі світлинами, рушники, її робочий стіл і ліжко. Крім того, віртуально вийшовши за поріг її домівки, глядач міг побачити пейзажі, які щодня споглядала художниця. Таким чином, перебуваючи в Києві, можна було поринути у ландшафт села Криворівня та щоденний побут Параски.

Мистецький арсенал неодноразово був ініціатором цікавих проєктів з популяризації народного мистецтва. На його сайті є відеозапис дискусії «Чи наївне "наївне мистецтво"». Там відомі експерти (Петро Гончар — куратор проєкту «Чисте мистецтво», музеєзнавець, художник, директор НЦНК «Музей Івана Гончара»; Олександр Найден — доктор мистецтвознавства, митець, збирач і дослідник творів народної культури, поет; Павло Гудімов — артменеджер, колекціонер мистецтва, музикант; Тетяна Соловей — fashion-редакторка «Vogue Україна», журналістка) дискутують про зміст понять «наїв», «примітив», «народне мистецтво», «примітивізм» тощо. Важливим в контексті нашої розвідки є обговорення у дискусії мистецтвознавчої термінології, яким чином «чисте мистецтво» взаємодіє із сучасними художніми та медіа-практиками, із fashion-індустрією, чи можна вважати «наївне мистецтво» одним зі способів реакції індивіда на травматичний досвід новітньої історії тощо.

Насамкінець варто згадати ініціативу 2020 року «Перший онлайн-фестиваль наївного мистецтва», одним з ініціаторів якого був Павло Гудімов. Ця подія мала поєднати розважальний, просвітницький, виставковий та дослідницький майданчики. Створено було окремий сайт для підтримки цієї акції. Фестиваль об'єднав майже тридцять подій (презентації, екскурсії, лекції, майстер-класи, дитячі квести, дискусії, покази фільмів і музичні вечірки, конференцію за участі українських та іноземних дослідників наївного мистецтва). Особливо цінним є представлення на сайті збірки робіт митців-аматорів від XVI століття і дотепер (живопис, графіка, колажі, вишивка, театр, музика та об'єкти) [13].

Висновок. З'ясовано, що необхідність популяризації українського мистецтва загалом та образотворчого зокрема ставить перед мистецтвознавцями та дизайнерами непрості завдання грамотного залучення можливостей сучасного мультимедійного дизайну. Наївне мистецтво України складає потужну частину мистецького спадку, тому популяризація його сучасними засобами дає

можливість залучати максимально широку аудиторію в Україні та за кордоном.

Шляхи популяризації українських авторів наївного мистецтва засобами мультимедійного дизайну базуються переважно на використанні відео, анімаційних та 3D-технологій (художні, документальні, анімаційні фільми, виставкові 3D-галереї тощо). Останнім часом помічаємо тенденцію поєднання на виставках звукових рядів, відеорядів, засобів створення віртуальної реальності тощо. Водночас для презентацій творчості відомих художників наївного мистецтва України нечасто були задіяні відомі музиканти та театральні діячі, а також практично не включено цей вид образотворчого мистецтва до створення комп'ютерних ігор, що дало б ширше залучити дитячу та юнацьку аудиторію. Позитивно відзначимо й традиційні засоби популяризації наївного мистецтва: конференції, дискусії, виставки, мистецькі проєкти, майстер-класи, до яких частково залучаються засоби мультимедійного дизайну (презентації, відеоролики, інфографіки, колажні ілюстрації тощо). Відрадно, що твори відомих майстрів наїву дедалі частіше потрапляють на сторінки глянцевих видань, на принти відомих дизайнерів тощо. Однак позитивні приклади популяризації наївного малярства, що були представлені у розвідці, мають бути численнішими та масштабнішими.

Література

1. Баранівська Т. Картини Марії Примаченко оживуть: у Києві представлять мультимедійне шоу // Суспільне Київ. Дата оновлення: 10.01.2024. URL: https://suspilne.media/kyiv/657986-kartini-marii-primacenko-ozivut-u-kievi-predstavlat-multimedijne-sou/ (дата звернення: 18.08.2024).
2. Дуляба Н. У Львові з'явиться Музей наївного мистецтва // Львівський портал. Дата оновлення: 31.10.2023. URL: https://portal.lviv.ua/news/2023/10/31/u-lvovi-z-iavytsia-muzej-naivnoho-mystetstva (дата звернення: 18.08.2024).
3. Лоза П. Мультфільм про Никифора // Наше слово. Дата оновлення: 16.11.2020. URL: https://nasze-slowo.pl/news/multfilm-pro-nykyfora/ (дата звернення: 18.08.2024).
4. Марія Примаченко // WikiArt: Енциклопедія візуальних мистецтв. Дата оновлення: 21.04.2024. URL: https://www.wikiart.org/uk/mariya-primachenko (дата звернення: 18.08.2024).
5. Мод Льюїс: душа, яка ділилась радістю з людьми // Саморозвиток Інфо. Дата оновлення: 05.03.2021. URL: https://samorozvytok.info/content/mod-lyuyis-dusha-yaka-dilylas-radistyu-z-lyudmy (дата звернення: 18.08.2024).
6. Мультфільми за малюнками Марії Примаченко // Credo. Дата оновлення: 09.11.2021. URL: https://credo.pro/2021/11/304141 (дата звернення: 18.08.2024).
7. Павлюк К. Картина известного художника ожила в видео Kenzo // FW-Daily.com. Дата оновлення: 19.10.2018. URL: https://fw-daily.com/kartina-izvestnogo-hudozhnika-ozhila-v-video-kenzo/ (дата звернення: 18.08.2024).
8. Параска Плитка-Горицвіт. Подолання гравітації: 17.10.2019–19.01.2020 // Мистецький арсенал. Дата оновлення: 30.10.2020. URL: https://artarsenal.in.ua/vystavka/paraska-plytka-gorytsvit-podolannya-gravitatsiyi/ (дата звернення: 18.08.2024).
9. Пасько О., Черніков М. Розвиток мультимедійного дизайну в Україні та його сучасність за кордоном // V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (27 квітня 2023 року): збірник тез. Київ: Київський національний університет технологій та дизайну, 2023. С. 359–362.
10. Пилипенко С. Г., Сухіх Л. О. Медійний простір виміру сучасної культури // Studia Slobozhanica: Матеріали міжнародної науково-методичної конференції «Слобожанський гуманітарій – 2015», 27 листопада: вісник виставково-музейного центру. Вип. 2. Харків: Харківський національний технічний університет сільського господарства імені Петра Василенка, 2015. С. 108–110.
11. Скотнікова О. «Світотворення від Марії»: у Києві презентували трикнижжя про Марію Примаченко // Вечірній Київ. Дата оновлення: 16.01.2024. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/93719/ (дата звернення: 18.08.2024).
12. У Національному музеї у Львові відкрили особливу виставку — «Заповідаю любов. Марія Примаченко» // Львівська ОВА. Дата оновлення: 13.08.2024. URL: https://loda.gov.ua/news/112353 (дата звернення: 18.08.2024).
13. Фестиваль наївного мистецтва // Я Галерея: Арт-центр Павла Гудімова. Дата оновлення: 20.09.2020. URL: https://yagallery.com/news/festival-nayivnogo-mistectva (дата звернення: 18.08.2024).

References

1. Baranivska, T. (2024, January 10). Kartyny Marii Prymachenko ozhyvut: u Kyievi predstavliat multymediine shou [Maria Prymachenko's Paintings Will Come to Life: A Multimedia Show Will Be Presented in Kyiv]. ***Suspilne Kyiv***. Retrieved from https://suspilne.media/kyiv/657986-kartini-marii-primacenko-ozivut-u-kievi-predstavlat-multimedijne-sou/ [in Ukrainian].
2. Duliaba, N. (2023, October 31). U Lvovi ziavytsia Muzei naivnoho mystetstva [The Museum of Naive Art Will Open in Lviv]. ***Lvivskyi portal***. Retrieved from https://portal.lviv.ua/news/2023/10/31/u-lvovi-z-iavytsia-muzej-naivnoho-mystetstva [in Ukrainian].

3. Loza, P. (2020, November 16). Multfilm pro Nykyfora [Cartoon About Nykyfor]. ***Nashe slovo.*** Retrieved from https://nasze-slowo.pl/news/multfilm-pro-nykyfora/ [in Ukrainian].
4. Maria Prymachenko. (2024, April 21). ***WikiArt: Visual Art Encyclopedia.*** Retrieved from https://www.wikiart.org/uk/mariya-primachenko [in Ukrainian].
5. Mod Liuis: dusha, yaka dilylas radistiu z liudmy. (2021, March 5). [Maud Lewis: A Soul That Shared Joy With People]. ***Samorozvytok Info***. Retrieved from https://samorozvytok.info/content/mod-lyuyis-dusha-yaka-dilylas-radistyu-z-lyudmy [in Ukrainian].
6. Multfilmy za maliunkamy Marii Prymachenko. (2021, November 9). [Cartoons Based on the Paintings by Maria Prymachenko]. ***Credo***. Retrieved from https://credo.pro/2021/11/304141 [in Ukrainian].
7. Pavlyuk, K. (2018, October 19). Kartina izvestnogo hudozhnika ozhila v video Kenzo [The Famous Artist's Painting Came to Life in Kenzo's Video]. ***FW-Daily.com.*** Retrieved from https://fw-daily.com/kartina-izvestnogo-hudozhnika-ozhila-v-video-kenzo/ [in Russian].
8. Paraska Plytka-Horytsvit. Podolannia hravitatsii: 17.10.2019–19.01.2020. (2020, October 30). [Paraska Plytka-Horytsvit. Overcoming Gravity: 17.10.2019–19.01.2020]. ***Mystetskyi arsenal.*** Retrieved from https://artarsenal.in.ua/vystavka/paraska-plytka-gorytsvit-podolannya-gravitatsiyi/ [in Ukrainian].
9. Pasko, O. & Chernikov, M. (2023). Rozvytok multymediinoho dyzainu v Ukraini ta yoho suchasnist za kordonom [Development of Multimedia Design in Ukraine and Its Presence Abroad]. In ***V International scientific and practical conference "Current Problems Of Modern Design," April 27, 2023*** (pp. 359–362). Kyiv, Kyiv National University of Technology and Design [in Ukrainian].
10. Pylypenko, S. & Sukhikh, L. (2015). Mediinyi prostir vymiru suchasnoi kultury [The Media Space of the Dimension of Modern Culture]. In ***Studia Slobozhanica. Materialy mizhnarodnoi naukovo-metodychnoi konferentsii "Slobozhanskyi humanitarii — 2015", 27 lystopada*** (pp. 108–110). Kharkiv: Kharkiv Petro Vasylenko National Technical University of Agriculture [in Ukrainian].
11. Skotnikova, O. (2024, January 16). "Svitotvorennia vid Marii": u Kyievi prezentuvaly tryknyzhzhia pro Mariiu Prymachenko ["The Creation of the World by Maria": A Triptych About Maria Prymachenko Was Presented in Kyiv]. ***Vechirnii Kyiv.*** Retrieved from https://vechirniy.kyiv.ua/news/93719/ [in Ukrainian].
12. U Natsionalnomu muzei u Lvovi vidkryly osoblyvu vystavku — "Zapovidaiu liubov. Maria Prymachenko." (2024, August 13). [The National Museum in Lviv Opened a Special Exhibition — "I Bequeath Love. Maria Prymachenko"]. ***Lviv RMA.*** Retrieved from https://loda.gov.ua/news/112353 [in Ukrainian].
13. Festyval naivnoho mystetstva. (2020, September 20). [Festival of Naive Art]. ***Ya Gallery: Pavlo Gudimov Art Center.*** Retrieved from https://yagallery.com/news/festival-nayivnogo-mistectva [in Ukrainian].

Ihor Shalinskyi

Popularization of Ukrainian Naive Art by Means of Multimedia Design

Abstract. Naive art is one of the important parts of Ukrainian fine art and has captured the attention of scholars and collectors in recent decades. The issue of popularizing works of naive art for the wider society in Ukraine and abroad is poorly studied. The author focuses on examples of reinterpretation and popularization of famous masters of Ukrainian naive painting by various means of multimedia design. This article aims to analyze examples of combining traditional ways of popularizing fine art (exhibitions, conferences, festivals, films) with the latest technologies and means of multimedia design. It was determined that the ways of popularizing the authors of naive art by means of multimedia design are mainly based on the use of video and animation and 3D technologies (artistic, documentary, animated films, 3D exhibition galleries, etc.); there is often also a combination of audio sequences, video sequences, virtual reality creation tools, etc. at exhibitions. Positive are traditional means of popularizing naïve art: conferences, discussions, exhibitions, art projects, master classes, which partially include multimedia design tools (presentations, videos, infographics, etc.).

The author highlights that the works of naive painting are practically not used to create computer games, and such an initiative would lead to wider involvement of children and youth audiences.

Keywords: naive painting, multimedia, multimedia design, fine art, the work of Maria Prymachenko.

Стаття надійшла до редакції 19.08.2024

Андрій Забужко

Сучасні шляхи актуалізації українського іконопису: медійність та менеджмент

Modern Reinterpretations of Ukrainian Iconography: Mediality and Management

УДК 75.046 (477) +7.067 + 659.4
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318911

Андрій Забужко
Молодший науковий співробітник відділу візуальних практик Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Andrii Zabuzhko
Junior Research Fellow at the Department of Visual Practices, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: am.zabuzhko@gmail.com
orcid.org/0009-0002-5931-4808

Анотація. Український іконопис є однією з візитівок вітчизняного образотворчого мистецтва. Останні десятиліття увага до наукового вивчення ікономалярства зросла, однак воно й досі потребує популяризації для широких верств суспільства. Стаття зосереджує увагу на медійних засобах актуалізації іконопису в столиці держави. Акції та медійні засоби популяризації іконопису можуть мати суттєвий вплив на суспільні трансформації гуманітарної сфери. Метою цієї статті є аналіз медійної діяльності різних мистецьких установ та проєктів у сфері популяризації іконопису. Визначено шляхи актуалізації давнього та сучасного вітчизняного іконопису у музейних установах. Традиційними засобами популяризації іконопису стали лекції, виставки, мистецькі проєкти, які висвітлюються у медіа. Вказано напрями використання онлайн-технологій (сайти, повідомлення про виставки, створення каталогів ікон, 3D-галереї виставок тощо). Відзначено відсутність на сайтах цих установ ігрового контенту популяризації іконопису. Для розробки онлайн-каталогів ікон часто залучаються грантові кошти. Виокремлено численні позамузейні ініціативи, що популяризують іконопис (проведення майстер-класів, дитячих конкурсів, симпозіумів, пленерів тощо). Окреслено шляхи трансформації у сприйнятті експериментів у сфері іконопису.

Ключові слова: іконопис України, образотворче мистецтво, музеї, артменеджмент, медійність, Музей Івана Гончара.

Постановка проблеми. Іконопис належить до інтелектуального образотворчого мистецтва, яке вимагає знань історичного й релігійного контексту та християнсько-богословських засад. Тому актуалізація та популяризація серед широких мас суспільства давнього і сучасного іконопису вимагає різноманітних підходів, які виходять за рамки традиційної стаціонарної музейної експозиції. Використання навичок артменеджменту й засобів сучасних медіа є важливим складником цього процесу, адже, власне, через мистецтво в цілому і образотворче зокрема унаочнюються культурні пріоритети суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика, яку автор намагається донести до широкого загалу, ще не мала окремого наукового комплексного висвітлення. Тому предметом наукового дослідження стали медійність та артменеджмент у контексті актуалізації українського іконопису. Для з'ясування окремих аспектів щодо засобів масової інформації та засобів масової комунікації важливими були праці Т. Хітрової [8], Р. Повзика [6]. Окремо відзначимо розвідку С. Пилипенко і Л. Сухіх [5] щодо особливостей медійного простору в контексті сучасної культури.

Крім того, для означення основних напрямів розвитку сучасного іконопису, з'ясування шляхів формування колекцій іконопису в Україні, визначення основних шляхів популяризації української ікони важливою була монографія «Українське церковне малярство другої половини XX — початку XXI століть» І. Дундяк [4]. Для розуміння різних аспектів діяльності та історії створення збірки іконопису Музею Івана Гончара, на прикладі якого ми здебільшого аналізували окремі факти медійності іконопису, актуальною стала розвідка Н. Тимошенко [9]. Причому для означення окремих подій, заходів, що спрямовані на актуалізацію ікономалярства в медійній сфері, основними джерелами інформації, аналізованими у розвідці, стали: інтернет-сторінки, а також окремі публікації про різні події у пресі [1; 2; 3; 10; 11].

Мета статті — аналіз діяльності різноманітних інституцій у сфері популяризації давнього та сучасного іконопису, висвітлення особливостей діяльності артменеджементу музеїв та мистецьких проєктів у медійній сфері.

Виклад основного матеріалу. Понад тридцять років незалежності України суттєво прискорили та активізували процеси вивчення, музеєфікації та створення творів іконопису. Однак цей своєрідний Ренесанс української ікони відбувався у доволі неоднорідній суспільній та релігійній сферах. Аналізуючи сучасні реалії побутування релігії, дослідниця іконопису І. Дундяк зазначає: «Для сучасної вітчизняної релігійності характерними є ряд особливостей, серед яких виділимо наступні: існування масової і воцерковленої релігійності та багатоконфесійності при домінуванні християнської традиції; набуття "церковності" заохочувально-легітимізованої поведінки у суспільстві; часте фрагментарне, конформістське й популістське використання поняття релігійності; релігійне пристосування та розвиток позаконфесійної і позацерковної релігійності, і це суттєво позначається на церковному мистецтві» [4, с. 305].

Можемо спостерігати тенденцію до того, що сучасне вітчизняне мистецтво, вже широко використовуючи потенціал медіа, у свій спосіб знівелювало шаблони академічності. Це сталося також через те, що відтворити дух епохи, основою якої є комп'ютерні та інформаційні технології, є фактично неможливо, якщо й далі керуватися лише усталеними мистецькими традиціями. Комунікаційний потенціал українського іконопису можливо розширити та актуалізувати переважно із широким застосуванням медійності. Якщо говорити про медійну сферу як засіб актуалізації іконопису, то вона безпосередньо пов'язана із процесом комунікації щодо особливостей іконопису, представленні давніх та новітніх здобутків вітчизняних іконописців тощо. Медійність щодо іконопису у нашому суспільстві має виконувати, на наш погляд, такі функції: передавати, збирати, зберігати, «магазинувати», поширювати інформацію про історію та сучасність іконописання в Україні.

Медійність притаманна і ЗМК (засобам масової комунікації), що характеризується доступністю, інформативністю, соціальним аспектом широких мас, і ЗМІ (засобам масової інформації), адже газети, журнали, програми, інформаційні інтернет-портали, радіо і телебачення є спеціалізованими носіями масової інформації, яка призначена для поширення соціально значущої інформації невизначеній масовій аудиторії на широкому інформаційному просторі. Т. Хітрова акцент ставить на ЗМК, вказуючи, що вони «включають у себе весь виробничий комплекс системи масової комунікації: комунікатора як ініціатора масового соціального спілкування з аудиторією; носії і канали масової інформації (ЗМІ) і саму масову інформацію як засіб спілкування» [8, с. 9].

В наш час активізувалася увага до онлайн-аудиторії для збільшення медійності, адже вона суттєво більша за ту, з якою можна поспілкуватися наживо, тому вважаємо, що робота з онлайн-аудиторією є однією з найоптимальніших з позиції витрат зусиль і часу для актуалізації вітчизняного іконопису. Онлайн-популяризація іконопису може мати різні форми й буде сприяти ще одному аспекту в усвідомленні суспільства власної національної ідентичності та допоможе позбутися комплексу меншовартості, адже, за визначенням Р. Повзика, «ми хочемо, щоб нас любили, нами захоплювалися. Медійність і допомагає цьому бажанню. Нам приємно почуватися важливими, бачити, що з нашими ідеями погоджуються і поширюють чи дискутують. Людина починає думати, як створити ще кращий контент, про що можна розповісти, щоб захопити

ще більше людей. В ієрархії потреб Маслоу медійність — на двох верхніх щаблях: поваги та самовираження» [6].

З приводу форм актуалізації іконопису в культурному просторі держави, то І. Дундяк зауважує таке: «Останніми роками в мистецькому середовищі України спостерігаємо пожвавлення у царині популяризації церковного малярства. Можна відзначити такі варіанти популяризації цікавих професійних зразків іконопису: виставки, створення тематичних галерей, симпозіуми, майстер-класи, конференції, конкурси тощо. Серед найбільш вдалих заходів, які сприяють підняттю професійного рівня майстрів церковного малярства, виділяємо пленери, симпозіуми, конференції для митців, а з-поміж тих, які активізують широке коло громадськості, — літні іконописні школи, дитячі конкурси малюнка тощо» [4, с. 358].

Якщо простежити процеси популяризації іконопису, то найактивніше вони відбуваються у Західній Україні, зокрема центром таких подій є Львів. За часів незалежності тут відкривається перший професійний навчальний осередок — кафедра сакрального малярства у Львівській національній академії мистецтв, впродовж тридцяти років відбуваються численні виставки, галереї, майстер-класи, пленери тощо. Про цей осередок написано вже доволі багато, тож ми зосередимося на найвизначніших закладах, які актуалізують український іконопис у інших регіонах та демонструють активну медійність й фаховий менеджмент.

Проаналізуємо насамперед приклади медійної актуалізації вітчизняного іконопису в Києві. Давній іконопис у київських музейних установах та церквах має свою історію віднайдення, каталогізації, реставрації тощо. Доволі багато київських державних та приватних галерей, де у збірках є іконопис. Музеї Києво-Печерської лаври, Національний художній музей України (НХМУ), окремі київські церкви віддавна демонструють традиційний метод популяризації стаціонарних постійних експозицій іконопису (самостійний огляд пам'ятки, екскурсії, вивчення друкованих каталогів).

Відзначимо, що більшість таких закладів все ще важко адаптуються до нових умов онлайн-медійності, хоч сайти з анонсами подій та невеличкими онлайн-галереями має практично вже кожна музейна установа. Крім того, створено сайт «Музейний портал» (museum-portal.com), де представлено 240 музеїв України. Після його аналізу вкажемо таке: НХМУ має віртуальний 3D тур на цьому сайті, однак твори іконопису туди не включені, Музей Івана Гончара на цьому ж порталі включив твори народного іконопису до віртуального туру.

Для прикладу, розглянемо докладніше діяльність з популяризації українського іконопису в медійному просторі Музею Івана Гончара. Працівниця музею, науковиця Н. Тимошенко, досліджуючи історію створення цього закладу та формування його іконописної збірки, вказує: «Установа пройшла декілька етапів інтенсивного поповнення музейними предметами. Під час першого (1950—1991) — І. Гончар чинив у розріз радянській політиці атеїзму: він збирав ікони безпосередньо з побуту, з напівзруйнованих церков із радісним відчуттям "порятунку скарбів", що перебували на межі знищення. Збірка цього періоду унікальна за стилістичним різноманіттям і широтою періодизації. Другий активний етап (1991—2010) пов'язаний з Петром Гончаром — професійним художником, музеєзнавцем, який очолив створений на основі приватної колекції музей 1993 року та продовжив накопичувати твори традиційного народного мистецтва <…> Завдяки хистові та художньому смаку трьох мистців: Івана, Петра й Івана (о. Януарія) Гончарів, загальнодоступний суспільний спадок поповнили твори сакрального мистецтва, що потребують ґрунтовного наукового дослідження та популяризації як високомистецькі зразки української народної культури. Ікони зібрано переважно з центральних регіонів України, більшість датовані XIX століттям і дають змогу сформувати розуміння релігійного аспекту життя українців цього періоду. У своїх статтях І. Гончар розглядав іконопис комплексно, надаючи йому загальнонаціонального й особистісного значення» [9, с. 35—36].

Зауважимо, що музей виник не так давно, тому зараз працівники музею активно науково опрацьовують зібрання іконопису. Крім того, на сайті у вкладці «Колекції музею» окремо представлено іконопис. Прикметно й відрадно, що вона містить короткий музейний опис, у якому зацікавлена особа може знайти не лише зображення ікони, а й почерпнути інформацію про автора, час створення, етнографічний регіон, матеріал, техніки,

розміри, надходження, приналежність до музейної колекції, обліковий номер. Таких даних цілком достатньо, аби коректно використати ту чи ту ікону в науковій праці чи популярній статті, презентації, відеоролику або ж просто ознайомитися з експонатами музею. Крім того, сайт має вкладку «Виставки та події», а також вкладку «Медіа», у якій вміщено підкаталоги «Музейний блог», «Репортажі», «Відео». Можемо стверджувати, що такий підхід пропонує шляхи актуалізації та популяризації українського іконопису.

Використання нових технологій в музеї розширює його аудиторію та актуалізує збірку, зокрема іконопис. У листопаді 2021 року під час пандемії коронавірусу відбулася онлайн-презентація віртуальної 3D-експозиції «Іван Гончар. Збирач», присвяченої експедиційній діяльності І. Гончара. Вона презентувала народні картини, ікони, вбрання, предмети побуту та інші експонати музею [1]. Цю акцію підтримав Європейський Союз за програмою «Дім Європи». Зауважимо, що відкриття транслювалося онлайн у фейсбуку. Петро Гончар зауважив: «Музей Івана Гончара опановує нові форми комунікації, і вони неймовірні. Оскільки наш музей зараз у процесі реконструкції, такі проєкти дають нам можливість бути активно присутніми в культурному просторі» [1]. Принагідно варто зауважити, що таким установам вартувало б додати на власних сайтах онлайн-квести, ігри, розважальні тести про іконопис для залучення дитячої та юнацької аудиторій.

У цьому контексті варто згадати також ресурс icon.org.ua — першу та єдину в світі інтернет-галерею українського іконопису всіх шкіл і періодів, яку 2016 року ініціював Михайло Скоп. Сайт працював декілька років, проте зараз, на жаль, не працює, втрачено величезний ресурс для професійної актуалізації українського іконопису. Цей спеціалізований сайт пропонував ознайомитися зі зразками від найдавніших збережених пам'яток і до сучасності. Окремо було подано особливості іконографічних сюжетів, можна було ознайомитися з життям і творчістю найвідоміших українських іконописців. Розділи ресурсу ставали в пригоді як початківцям, так і професіоналам у дослідженні іконописарства. Однією з родзинок була вкладка «Галерея», що містила понад шість тисяч українських ікон, розділених за сюжетами і розміщених у хронологічному порядку. Окремий розділ ресурсу «Іконографія» подавав короткі дослідження щодо іконографії найпоширеніших сюжетів (тут мусимо вказати, що окремого великого наукового видання про християнські іконографічні сюжети українською мовою на сьогодні немає). Цінним також був поділ візуального контенту на дванадцять найвідоміших шкіл українського іконопису. Біографічні довідки та ікони українських малярів містив розділ «Майстри». Окремо варто відзначити увагу до популяризації досліджень українських мистецтвознавців у вкладці «Статті» та «Книги», яка містила бібліотеку в форматі PDF.

Надзвичайно актуальні сьогодні є, на наш погляд, слова Михайла Скопа, сказані ще під час відкриття сайту 2016 року: «У цей час боротьби і усвідомлення себе як нації прийшла пора любити і поважати своє — українське, а не чужоземне і рекламоване. Пора руйнувати нав'язані стереотипи про провінційність і "неканонічність" українського генія, пора закохуватися у животворчу віру українських образів» [3], але прикро, що з певних причин така важлива медійна онлайн-платформа для актуалізації іконопису зараз закрита. Таких ресурсів потрібно більше, адже далеко не кожен музей має віртуальні галереї своїх ікон. При цьому вкажемо, що у стаціонарних експозиціях музейних установ представлена доволі невелика кількість іконописарства, значна його частина перебуває у фондах, його фактично ніхто не бачить. Тому вважаємо, що представлення фондових музейних колекцій у віртуальному просторі суттєво актуалізує медійність українського іконопису.

Якщо значущість давніх українських ікон фактично не потрібно доводити, то питання сприйняття та цінності сучасного іконопису є доволі дискусійним та складним. Більшість громадян України загалом заперечують модерністські експерименти з традиційною іконою й сприймають такі зразки доволі вороже. Про це, зокрема, пише І. Дундяк: «Сучасна стилістика українського іконопису вибудовувалася переважно сумарністю певних культурно-регіональних відмінностей, які ґрунтуються на різному історико-релігійному розвитку регіонів у XX столітті. Тому варіант реалізму, як консервуючої тенденції, у вигляді копіювання сюжетів відомих російських художників XX ст. характерний для територій, де основний вплив

має УПЦ МП (Донецька, Луганська, Харківська, Чернівецька, Чернігівська обл. тощо), а домінуючий вплив західного реалістичного релігійного малярства (італійського, голландського) періоду відродження та класицизму спостерігаємо у митців такого напряму Західної України. Відзначимо нечасте звернення художників до "чистого" барокового напряму по всій території країни. Копіювання візанто-балканських зразків церковного малярства поширене у храмах УПЦ МП. <…> Принципи модерністського мислення і образотворення у церковному малярстві вимагають певного часу для їх адаптації, однак вже є перші паростки таких спроб у доробку групи митців. Серед них виділимо: С. Владику, Д. Гордіцу, Л. Медведя, Л. Міненко. У названих авторів бачимо новаторський підхід до монументально-декоративного вирішення простору храму, до трансформації форми, лінії в основних образах тощо» [4, с. 375—358].

Намагання об'єднати зусилля провідних митців у модерному прочитанні іконопису та широко пропагувати сучасний український іконопис очолив свого часу Національний університет «Києво-Могилянська академія». Це вилилося у створення Центру досліджень української сакральної культури при університеті, що згодом стало поштовхом до різних ініціатив: виставок, симпозіумів, видань тощо. Керівником центру став Дмитро Гордіца, який мав палке бажання популяризувати здобутки сучасних митців у сфері сакрального мистецтва для широкого загалу. Він був ініціатором великих групових виставок, у яких брали участь близько ста художників та які супроводжувалися майстер-класами й розповідями про власний творчий стиль; організатором наукових семінарів й конференцій в межах Всеукраїнського симпозіуму «Українське сакральне мистецтво» [10].

Прикметним в цьому контексті є відкриття 2013 року виставки «Соборування», яку присвятили п'ятиріччю Центру досліджень української сакральної культури. За цей невеликий відрізок часу менеджменту центру та митцям вдалося організували й провести три всеукраїнські симпозіуми, декілька виставок сакрального малярства в Києво-Могилянській академії, Національному заповіднику «Софія Київська», Монітобському університеті (м. Вінніпег, Канада), створити при Культурно-мистецькому центрі НаУКМА студію іконографії, видали два альбоми, DVD-альманах «Наша сфера», де висвітлюються найяскравіші моменти сучасного українського сакрального мистецтва [2]. При центрі доволі довго діяла студія іконопису для дітей, що було також важливим кроком для популяризації цього виду образотворчого мистецтва серед молодого покоління.

В контексті цього варто також звернути увагу на багаторічний конкурс дитячого малюнка «Для Бога я створюю найкраще» в Івано-Франківську. І. Дундяк у своїй монографії справедливо відносить його до прогресивних варіантів актуалізації ікономалювання серед дітей: «Надзвичайно цікавим, перспективним та творчим способом популяризації традиційного іконопису, сучасного трактування християнської іконографії, релігійної тематики в образотворчому мистецтві став міжнародний конкурс дитячого малюнка "Для Бога я створюю найкраще", який з 2012 р. проводиться в Івано-Франківську. Він став також частиною фестивалю "Вгору серця", що організовує Молодіжна комісія Івано-Франківської архієпархії УГКЦ. Конкурс залучає роботи команд учнівських колективів (гуртки, художні школи, загальноосвітні школи) з різних куточків України та зарубіжжя (Польща, Болгарія, Румунія, Росія, Угорщина тощо)» [4, с. 354]. Сьогодні можна назвати чимало заходів, що відбулися в рамках проєкту (численні всеукраїнські та міжнародні виставки, кілька перформансів, видання щорічних каталогів). Організатори та волонтери проєкту вражають всіх своїм оптимізмом, незаангажованістю суджень, щирою вірою в Бога. Натхненником проєкту, його багаторічним менеджером є Ярема Стецик. Ось що про нього та проєкт пишуть друзі: «у всіх видах живописної техніки від наїву та візіонерського бруталізму до майже іконостасної традиційності та з широким діапазоном відвертості художнього мовлення, замовчування та навіть художнього мовчання. Висока якість пов'язана з персоною натхненника: Ярема — це людина-госпел і харизматичний гепенінг» [11].

Окремі твори з конкурсу стали частиною експозиції ще одного проєкту Я. Стецика — «Сакральне сучасне» в рамках проєкту «Врятуймо скарби разом» Івано-Франківського краєзнавчого музею, де можна побачити реставровані старі ікони, творчі роботи місцевих митців

на сакральну тематику, дитячі малюнки з цікавими інтерпретаціями традиційної іконографії, твори Нікіти Тітова з Харкова, інсталяції тощо. Прикметно, що частина експозиції є стаціонарною, а частина змінюється. Організатори вдало вплітають у стаціонарні об'єкти експозиції тимчасові виставки, що тематично пов'язані з основної. Тут, поряд із давніми іконами, вже були представлені фотопроєкт «Сакральне сучасне: Херсон у Франківську», виставка адаптацій кафедри дизайну Прикарпатського національного університету тактильних ікон для слабозорих та сліпих «Сакральне сучасне: побачити скарби разом», а буквально днями цей сакральний простір доповнився оригінальними іконописними творами «Райські хатки: Франківськ Лева Скоп та Тетяни Думан-Скоп».

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі. Проаналізовані шляхи актуалізації давнього та сучасного вітчизняного іконопису музейних установ у контексті активізації діяльності у сфері медійності показують, що вони базуються здебільшого на використанні онлайн-технологій (сайти, повідомлення про виставки, створення каталогів ікон, 3D-галерей виставок тощо). Однак відзначаємо, що майже не задіяний на сайтах цих установ ігровий контент, який пов'язаний з різними аспектами ікономалярства, що дав би можливість ширше залучити дитячу та юнацьку аудиторію до ознайомлення з цими скарбами образотворчого мистецтва. Відзначимо, що для розробки онлайн-каталогів ікон часто залучаються грантові кошти. Серед традиційних засобів популяризації іконопису відзначимо лекції, виставки, мистецькі проєкти, які охоплюють доволі широке коло мистецької громадськості й висвітлюються у медіа. Позитивним є те, що існують численні позамузейні ініціативи, які стають медіаторами при спілкуванні широкої громадськості з іконами, ікономалярами. Тому актуалізується проведення майстер-класів, дитячих конкурсів, симпозіумів, пленерів тощо.

В останні роки відбуваються мистецькі трансформації у контексті сприймання нових експериментів у сфері іконопису, що вважаємо суттєвим показником культурного розвитку суспільства. Позитивні приклади актуалізації скарбів іконопису в Україні й надалі мають бути детально проаналізовані та популяризовані.

Література

1. Барінова Я. У Києві відкрилася перша віртуальна виставка Музею Івана Гончара // Офіційний портал Києва. Дата оновлення: 19.11.2021. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/yana_barinova_u_kiyevi_vidkrilasya_persha_virtualna_vistavka_muzeyu_ivana_gonchara/ (дата звернення: 12.08.2024).
2. Відкриття виставки сакрального малярства «Соборування» // Національний університет «Києво-Могилянська академія». Дата оновлення: 20.12.2013. URL: https://www.ukma.edu.ua/index.php/news/1086-vidkryttia-vystavky-sakralnoho-maliarstva-soboruvannya (дата звернення: 12.08.2024).
3. Гаврилів М. 6 тисяч українських ікон: створено унікальну інтернет-галерею // ДивенСвіт. Дата оновлення: 01.06.2016. URL: https://dyvensvit.org/novyny/1002576/ (дата звернення: 17.08.2024).
4. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини XX — початку XXI століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження): монографія. Івано-Франківськ, 2019. 448 с.
5. Пилипенко С. Г., Сухіх Л. О. Медійний простір виміру сучасної культури // Studia Slobozhanica: Матеріали міжнародної науково-методичної конференції «Слобожанський гуманітарій — 2015», 27 листопада: вісник виставково-музейного центру. Вип. 2. Харків: ХНТУСГ, 2015. С. 108–110.
6. Повзик Р. Чому медійність — це нова грамотність // NV.ua. Дата оновлення: 12.09.2017. URL: https://nv.ua/ukr/opinion/chomu-medijnist-tse-nova-gramotnist-1838359.html (дата звернення: 16.08.2024).
7. Музей Івана Гончара // Музейний портал. Дата оновлення: 14.05.2014. URL: https://museum-portal.com/ua/muzeyi/23_muzey-ivana-gonchara (дата звернення: 12.08.2024).
8. Хітрова Т. В. Вступ до спеціальності. Навчально-методичний посібник для студентів спеціальності 7.0302201. Запоріжжя: ГУ «ЗІДМУ», 2007. 104 с.
9. Тимошенко Н. І. Збірка іконопису в Музеї Івана Гончара: спадкоємність традицій колекціонування // Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 41. С. 34–39. DOI: 10.32461/2226-2180.41.2022.262945
10. Ткачик Н. Дмитро Гордіца: модерні пошуки канонічності // Збруч. Дата оновлення: 20.05.2014. URL: https://zbruc.eu/node/22574 (дата звернення: 12.07.2024).
11. Шпук Р. Для Бога я створюю найкраще… // Збруч. Дата оновлення: 29.03.2022. URL: https://zbruc.eu/node/111302 (дата звернення: 13.08.2024).

References

1. Barinova, Y. (2021, November 19). U Kyievi vidkrylasia persha virtualna vystavka Muzeiu Ivana Honchara [The First Virtual Exhibition of Ivan Honchar Museum Opened in Kyiv]. ***Ofitsiinyi portal Kyieva.*** Retrieved from https://kyivcity.gov.ua/news/yana_barinova_u_kiyevi_vidkrilasya_persha_virtualna_vistavka_muzeyu_ivana_gonchara/ [in Ukrainian].
2. Vidkryttia vystavky sakralnoho maliarstva "Soboruvannia." (2013, December 20). [Opening of the Exhibition of Sacred Painting "Soboruvannya"]. ***National University of Kyiv-Mohyla Academy.*** Retrieved from https://www.ukma.edu.ua/index.php/news/1086-vidkryttia-vystavky-sakralnoho-maliarstva-soboruvannya [in Ukrainian].
3. Havryliv, M. (2016, June 1). 6 tysiach ukrainskykh ikon: stvoreno unikalnu internet-halereiu [6 Thousand Ukrainian Icons: The Opening of A Unique Online Gallery]. ***DyvenSvit.*** Retrieved from https://dyvensvit.org/novyny/1002576/ [in Ukrainian].
4. Dundyak, I. (2019). Ukrainske tserkovne maliarstvo druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolit (osoblyvosti funktsionuvannia, zberezhennia, transformatsii ta vidrodzhennia): monohrafiia [Ukrainian Church Painting of the Second Half of the XX — Early XXI Centuries (Features of Functioning, Preservation, Transformation and Revival)]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
5. Pylypenko, S. & Sukhikh, L. (2015). Mediinyi prostir vymiru suchasnoi kultury [The Media Space of the Dimension of Modern Culture]. In ***Studia Slobozhanica. Materialy mizhnarodnoi naukovo-metodychnoi konferentsii "Slobozhanskyi humanitarii — 2015", 27 lystopada*** (pp. 108–110). Kharkiv: Kharkiv Petro Vasylenko National Technical University of Agriculture [in Ukrainian].
6. Povzyk, R. (2017, September 12). Chomu mediinist — tse nova hramotnist [Why Mediality Is the New Literacy]. ***NV.ua.*** Retrieved from https://nv.ua/ukr/opinion/chomu-medijnist-tse-nova-gramotnist-1838359.html [in Ukrainian].
7. Muzei Ivana Honchara. (2014, May 14). [Ivan Honchar Museum]. ***Muzeinyi portal.*** Retrieved from https://museum-portal.com/ua/muzeyi/23_muzey-ivana-gonchara [in Ukrainian].
8. Khitrova, T. (2007). ***Vstup do spetsialnosti. Navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv spetsialnosti 7.0302201*** [Introduction to the Specialty. Educational and Methodological Manual for Students of the Specialty 7.0302201]. Zaporizhzhia: Humanitarian University Zaporizhzhia Institute of State and Municipal Administration [in Ukrainian].
9. Tymoshenko, N. (2022). The Iconography of the Ivan Honchar Museum: The Heritage of Collecting Traditions. ***Mystetstvoznavchi zapysky, 41***, 34–39 [in Ukrainian]. DOI: 10.32461/2226-2180.41.2022.262945
10. Tkatchyk, N. (2014, May 20). Dmytro Horditsa: moderni poshuky kanonitchnosti [Dmytro Horditsa: Modern Search for Canonicity]. ***Zbruč.*** Retrieved from https://zbruc.eu/node/22574 [in Ukrainian].
11. Shpuk, R. (2022, March 29). Dlia Boha ya stvoriuiu naikrashche… [For God I Create the Best…]. ***Zbruč.*** Retrieved from https://zbruc.eu/node/111302 [in Ukrainian].

Andrii Zabuzhko

Modern Reinterpretations of Ukrainian Iconography: Mediality and Management

Abstract. Ukrainian icon painting is one of the hallmarks of Ukrainian fine art. In recent decades, attention to the scientific study of icon painting has increased, but it still needs to be popularized among the wider society. The article focuses on the means of reinterpreting icon painting through the Kyiv media. Campaigns and media means of popularizing icon painting can have a significant impact on social transformations in the humanitarian sphere. The purpose of this article is to analyze the media activities of various art institutions and projects on popularizing icon painting. The author identifies ways of reinterpreting the early and modern national iconography of museum institutions. The traditional means of popularizing icon painting are lectures, exhibitions, and art projects covered in the media. The article explores the ways of using online technology (such as websites for exhibitions, creating catalogs of icons, 3D galleries of exhibitions, etc.). The author points out the lack of game content promoting icon painting on the websites of these institutions. Grants are often used to develop online catalogs of icons. The article highlights numerous non-museum initiatives that popularize icon painting (master classes, children's competitions, symposia, open air exhibitions, etc.). Finally, the article discusses ways of transformation of the perception of new experiments in the field of icon painting.

Keywords: icon painting of Ukraine, fine arts, museums, art management, mediality, Ivan Honchar Museum.

Стаття надійшла до редакції 18.08.2024

Розділ ІІ

Драматичні перехрестя минулого і сучасності

Олександр Клековкін

Шантрапа: влада образу
The Riff-Raff: The Power of the Image

УДК 792.072.3
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318916

Олександр Клековкін
Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу естетики, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Olexander Klekovkin
Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Aesthetics, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: olehander@gmail.com
orcid.org/0000-0002-3481-2790

Анотація. Предмет цієї розвідки — залежність театральної журналістики від чинної жанрової системи, її інерції і створених нею образів. Проблему розглянуто на матеріалі одного з багатьох на початку XX століття «інцидентів» між театральною журналістикою і театром — «інциденту» між С. Петлюрою, з одного боку, і М. Садовським та театром під його керівництвом, з іншого. Учасників конфлікту розглянуто як актантів, яким соціальна група делегує певні соціальні ролі з очікуваними від цих ролей сценаріями поведінки, які реалізуються у відповідних жанрових системах. Аналіз інциденту дозволяє виявити не лише характери його учасників, а й особливості їх соціальних ролей, отже, конфлікти свого часу, і, крім того, створює ґрунт для дослідження іншої проблеми — жанрів театральної журналістики як джерела з історії театру. Результати здійсненого дослідження вказують на те, що ключовим чинником, який спровокував інцидент, була ще відносно молода, однак на той час уже глибоко вкорінена жанрова модель театральної журналістики з її системою ролей, засобів впливу, очікуваннями споживача (читача), економічними, а почасти й політичними інтересами медіа тощо.

Ключові слова: Театр Миколи Садовського, театральна журналістика/критика Симона Петлюри, театральна журналістика/критика Александра Кугеля, статус митця і театральної журналістики/критики, ринок театральної культури, жанрова система театральної журналістики/критики початку XX століття.

«Ведмежі танці» — так охрестив Сергій Єфремов виплеснутий у публічне поле **інцидент між Симоном Петлюрою і Миколою Садовським**. Причини цього, як і багатьох інших тогочасних публічних інцидентів, слід шукати не лише у характерах актантів, а й у загостренні соціальних стосунків — між культурою імперії і культурою колонізованою, між столицею імперії та її провінцією, між пресою і театром, а головне — між упровадженими у соціальну свідомість образами і фактами. Незважаючи на загалом типовий для першої чверті XX століття характер інциденту, в ньому оприявнено і специфічні риси.

У науковій літературі проблемі інцидентів між пресою і театром приділено недостатню увагу. Окремі аспекти цієї проблеми (зв'язок скандалів зі статусом митців, мистецькими репутаціями, формуванням канонів) розглянуто у працях Шона Летема (Sean Latham, «Мистецтво скандалу», 2009), Теодора Зіолковскі (Theodore Ziolkowski, «Скандал на сцені: європейський театр як моральний суд», 2009), Ноа Чарні (Noah Charney, «Диявол у галереї: як скандал, шок і суперництво сформували світ мистецтва», 2021), у виданні «The Routledge Companion to Media and Scandal» (2019), а також у працях автора цієї статті, узагальнених в останніх виданнях [6; 7]. Що ж до інциденту між Симоном Петлюрою і Миколою Садовським, його фабулу найдетальніше розглянуто у праці Валентини Грицук (1998), а також побіжно згадано

у публікаціях Владислава Верстюка (2004), Леоніда Кривизюка (2008), Ганни Веселовської (2018) та ін.

Метою пропонованої розвідки (що й відрізняє її від попередніх праць, присвячених мистецьким скандалам) є дослідження соціокультурних причин і взаємозв'язку між кількома рівнями конфлікту, якими було спровоковано інцидент між діячами української культури, котрі, поза сумнівом, належали до одного табору. Не загострюючи й без того гострі кути чутливої теми (адже інцидент стосується видатних діячів української культури), мусимо виявити оприявнені в інциденті *суперечності тогочасної театральної культури*.

Виклад основного матеріалу розпочнімо з контексту — активного на початку XX століття *реструктурування українського культурного, зокрема, і театрального життя*, що, серед іншого, реалізувалося у відмежуванні від «малокультурних» і ворожих «справжній» культурі явищ. Результатом цих процесів стало народження і поширення *карикатурного, отже однобокого, але надзвичайно в'їдливого образу українського митця — шантрапи* (цією лайкою публічно послуговувалися М. Кропивницький, П. Саксаганський, С. Єфремов, С. Черкасенко та ін.), *варвара* (М. Кропивницький присвятив цій темі п'єсу «Нашествіе варварів»), *халтурника, Гаркун-Задунайського* (В. Винниченко). Парадокс полягав у тому, що й самі корифеї — М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський — публічно відмежовуючись від тих, до кого використовували *наліпки халтурників і шантрапи*, самі з ними співпрацювали. Один із тих, до кого було вжито цю *наліпку*, писав: «В № 159 "Ради" прочитав я, що ваш славетний батько М. Л. Кропивницький їзде "по ревизії" по театральним трупам. Ніхто й не догадувався шануючи, вітаючи у себе хлібом-сілью та платючи по сто карбованців у день, що приймають у себе ревизора, котрий згодом оголосе наслідки своєї праці. На вудку впіймався і я. <…> Приїзд такого гостя був для мене і моєї трупи занадто приємним і навіть історичним. Почалося вітання промовами, піднесли хліб сіль і все як заведено, зроблено було. Кращою віддякою було те, що Марко Лукич предложив мені (представнику "шантрапи"), знятися вкупі з ним. (Відкритку при цьому прилягаю). В розмові про трупу батько щирим тоном хвалив, "добре враження, казав, робе труппа"». Однак, продовжував дописувач, «з № 159 "Ради" бачу я, що і батько нас не забуває і згадав привселюдно в редакції тієї ж "Ради". "Прохоровича трупа — суща шантрапа". <…> Що ж Вас, шановний наш тато, силувало з нами чаркуватися, цілуватися, розказувати про своє життя, про сварки з тим та другим, про ворогування з корифеями іскуства» [22]. Іншим разом Садовський обурювався тим, що Саксаганський «їздить на гастролі в дрібні трупи і тим піддержує оту *"шантрапу"*, яка тільки деморалізує публіку, бо привчає її дивитися на український театр як на щось несерйозне, балаганне, зв'язане неодмінно з десятками пар "танцюр" та непомірним пияцтвом на сцені» [27, с. 276]; так само й інші культурні діячі «докоряли нашим корифеям, що вони грають з такою *"шантрапою"*» [27, с. 281]. Ще більше цей образ-наліпка припав до душі російським видавцям — передусім А. Суворіну й А. Кугелю, які, подеколи видозмінюючи його, охоче користувалися ним для рейтингування загальноімперського культурного поля і формування в ньому образу меншовартісного українського митця («Хлестаков, разговаривающий на украинском языке — это номер» [21]— «жартувало» видання А. Кугеля). Поштовхом до цього процесу став образ українських *«драматургов-хищников»*, що його виліпив київський журналіст Ізмаїл Александровський на шпальтах московського видання.

Сама ж історія розпочинається у *березні 1907 року* й анонсів, видрукуваних на шпальтах газети «Рада», в яких повідомлялося про вистави трупи українських артистів Миколи Садовського. Гастролі пройшли успішно, супроводжувалися схвальними рецензіями, серед яких були і рецензії Симона Петлюри, в одній з яких він відзначав «святу і могутню силу», «глибоку і життєву правду», «невмируче», «шедевр» і давав «вказівку» чого «не робити» [14]. Згодом свої враження узагальнив у статті, в якій писав, що «ім'я Садовського нерозривно сплелося з історією вкраїнського театру, а через нього з історією цілого українського руху», однак закликав його «оновити вкраїнський театральний репертуар». І тон статті, і сам заклик не мали скандального характеру, радше навпаки — майже дружня порада, у кінці якої, однак, було вказано, що «оновлювати репертуар» слід «за допомогою тих засобів, які ми в загальних рисах сформулювали» [15]. Все було гарно у цьому

дописі, якби не парадоксальна дружня зверхність, з якою журналіст, не будучи фахівцем, давав вказівки і рекомендації майстрам сцени, отже, *претендував на вищий статус — вчителя, експерта, судді, монополіста на ринку мистецької істини* — і встановлював — далі дослівно: «*обов'язки*» театру, писав про те, що митці «*повинні*» тощо. Такий стиль спілкування був звичним для тогочасної журналістики, а тому й не привернув увагу.

Перший стаціонарний сезон трупи Садовського у Києві розпочався восени і супроводжувався кількома десятками рецензій, написаних у традиційній жанровій системі (бухгалтерських, прикрашених вишиваними епітетами), котрі ледь не затулили *головну подію сезону* — створення нової інституції — *першого українського стаціонарного театру* під орудою Садовського, що означало реструктурування культурного поля (включаючи посилення конкуренції з російським театром і спроби витіснити його тощо). Але затулили не зовсім, адже видавець «Ради» Євген Чикаленко у березні 1908 року поставив перед редакцією завдання «написати статтю, в якій зазначити, що <…> *Садовський перший зробив спробу заснувати в Києві, українському центрі, постійну українську трупу* і т. д.» [27, с. 31]. Згодом з'явилася і стаття, автор якої писав: «Не можна не тішитись з того, шо нарешті знайшлася змога українським артистам хоч один зимовий сезон прожити більш-менш спокійно, не витрачаючи своїх сил на всякі сторонні дрібниці <…>. М. К. Садовський найняв для своєї трупи театр "Грамотності" вже й на будучий рік. Таким чином трупу його можна вважати не гостем київським, а *постійним місцевим артистичним товариством*» [2] (очевидно, і сам Садовський усвідомлював свою місію, адже жартома називав себе «отаманом штурмової колони, кошовим» [27, с. 282]).

Газета «Слово», редактором якої був Петлюра, майже одночасно видрукувала його статтю [19], зміст і тон якої радикально відрізнялися від його попередніх писань, що й викликало обурення акторів театру М. Садовського. Звернувшись до редакції, актори попросили спростувати наведені у згаданій статті «факти», однак редакція «зріклася друкувати» цей лист [12]. Тоді з тим самим проханням актори звернулися до іншого видання — до редакції «Ради», секретарем якої ще донедавна був Петлюра: «Ш[ановний] д[обродію] Петлюра! <…> Здивовані Вашим легким і навіть образливим відношенням до честі людини, — писали актори. — Дбаючи в своїй статі про добробут і краще становище українських артистів, Ви, перебираючи діяльність взагалі наших антрепреньорів, чи то по своїй вині, чи по помилці других, очевидячки, не провіривши фактів, зовсім незаслужено і навіть тенденціозно підкреслюючи курсивом прізвище, порушили честь для Садовського в таких виразах: "Штрафи так припали по вподоби антрепреньорам, що їх тепер не цураються навіть «демократичні» антрепреньори такі як Садовський"» і т. п. Лист підписали М. Заньковецька, І. Мар'яненко і ще тридцять акторів трупи Садовського [8]. Своє ставлення до листа і до самого інциденту редакція продемонструвала видрукуваною поряд заміткою, в якій ішлося про бенефіс Садовського, який супроводжувався «бурею оплесків», «букетом квітів», «згуками тушу в оркестрі», «громовими оплесками» і «великим лавровим вінком» [1]. Не визнаючи помилки, Петлюра видрукував на сторінках свого видання «Мою відповідь актьорам з трупи д[обродія] Садовського», котра загострила конфлікт.

Садовський у відповідь на провокацію Петлюри пояснив його виступ «особистими рахунками»: «Вважаючи Петлюру на підставі відомих мені фактів за людину без моральних основ, без почуття чуті й поваги до чужого людського достоїнства…» [24, с. 4] і т. д. «Петлюра, — писав Садовський, — зводивши свої особисті рахунки зо мною, *шукаючи причіпок, щоб і себе як небудь виявить мировi,* і користуючись тим, що в його руках є хазяйська можливість друкувати свої писання, надруковав у "Слові" низький, але ж болючий наклеп на мене, що буцім то я душу артистів і вожу їх в скотських вагонах. Коли б у автора наклепу не було лихої навмисності та особистих рахунків і було хоч небагато совісті, честі й чуття людського достоїнства, то він надрукував би в тому ж "Слові", де скривдив мене так тяжко, листа тих самих артистів, в оборону яких ніби то став, і тим листом оповістив би тих же читачів "Слова", яким подав про мене наклеп, що обвинувачення було несправедливим» [24, с. 3].

У наступному числі «Ради» було видрукувано реакцію Сергія Єфремова із красномовним заголовком «Досить», що, здавалося б, мусило покласти край тяганині, якби учасники конфлікту дослухалися до його аргументів: «Несподівано виплив

на поверх нашого мізерного життя і запанував, забрав багато уваги до себе, інцидент Петлюри — Садовського. Правда, в українській пресі, опріч голосів самих заінтересованих осіб, про цей інцидент поки не сказано ні одного слова, *зате в російській йому чимало уваги присвячено, його чимало обмірковано, і питання поставлено вже ширше — на громадський ґрунт, причеплено сюди навіть українську справу взагалі.* Можна змагатись проти такої постановки питання, проти виносу справи д. Петлюри з д. Садовським на прилюдний суд, але коли це зроблено самими заінтересованими людьми, то вже тут нічого не поробиш: особистий інцидент, значить, справді виріс до ваги громадського факту і хочеш-не-хочеш, а мусиш про його говорити. Я не знаю, чому мовчала взагалі українська преса. Що до себе то мушу сказати, що в цій історії чимало єсть такого, од чого, як то кажуть, з душі верне, до чого бридко було й торкатись». Констатувавши, що Петлюра «свої приватні з д. Садовським рахунки поставив прилюдно», Єфремов, однак, звернув увагу і на інше: «Всі, хто писав про листа д. Садовського, одностайно й одноголосно його осудили. Та, певна річ, інакше й не можна було зробити, бо тон його справді таки неможливий <…>. Але ніхто не завважив, що винен в цілій історії не сам д. Садовський, що єсть тут і друга дієва особа, яка не меншу, якщо не більшу відповідальність несе за те, що сталося, — це д. Петлюра». І насамкінець закликав: «Справді таки вже досить з громадянства слухати тих рахунків» [4].

Справді, ще за кілька місяців до інциденту стосунки Петлюри і Садовського були іншими, про що свідчать, зокрема, численні повідомлення на шпальтах «Ради». Зокрема, незважаючи на нещодавній заклик Петлюри «оновити вкраїнський театральний репертуар <…> за допомогою тих засобів, які ми в загальних рисах сформулювали» [15], було і повідомлення про співпрацю між Садовським і Петлюрою: «Не можна не привітати М. К. Садовського за його заходи до влаштування спектаклів з відчитами про український театр та його діячів, як се робить, наприклад, театр Соловцова <…>. 10 ноября було виставлено драму Карпенка-Карого "Наймичка", перед початком котрої д. С. Петлюра прочитав лекцію про "вияснення заслуг Карпенка-Карого для розвитку українського театру". Уперше публіка, що вчащає до театру т-ва Грамотності, почула лекцію про українську драму — українською мовою. І цей початок мусимо признати дуже вдатним. Д-ій Петлюра в живій, часами навіть блискучій формі з'ясував перед слухачами течії українського громадянства на початку 80 років, коли виступив на поле драматичної діяльності Карпенко-Карий <…>. *Лектор читав дуже виразно і голосно*» [25].

Зіставляючи лагідне минуле і бурхливе сьогодення, Сергій Єфремов звернув увагу на зміну настроїв Петлюри («Д. Петлюра не завжди був такої, як зараз, думки про д. Садовського: ще 10 ноября він виступав лектором на спектаклі Садовського» [4]) й особливо підкреслив, що «не дивувався б тому, що д. Садовський зробив, бо він все ж таки випадковий гість у письменстві. Але з д. Петлюри — постійний робітник друкованого слова і редактор "Слова", письменник професіонал, мало того, як сам він заявив колись в "Україні", письменник з претензією на *титул "ідеолога поступової верстви нашого громадяства"*» [4]. У наступній публікації Єфремов знову звернув увагу на те, як Петлюра нещодавно писав інше: «"Його (Садовського) ім'я — читаємо в одній не дуже давній статті, під якою стоїть підпис С. Петлюри, — вважалось в свідомих українських кругах може чи не найбільш привабливим і симпатичним. Ім'я Садовського було *синонімом чистоти вкраїнської сценічної штуки, синонімом демократичного розвитку* вкраїнського театру"» [3].

Можливо, інцидент вичерпався би швидше, якби стосувався лише Садовського, а виступам Єфремова не передували листи Петлюри, *також видрукувані у березні 1908 року* на шпальтах журналу «Театр и Искусство» на чолі з «королем газетних рецензентів» [28, с. 217] і «духовним вождем російського театрального ареопаґу п. Кугелем» [13, с. 2]. Листи Петлюри, можливо, навіть всупереч намірові автора, *відволікали увагу від головної події — відкриття першого українського стаціонарного театру*: «На эту [українську] сцену, — писав Петлюра, — в большинстве, в массе своей, идет элемент нежелательный, малокультурный и совершенно неподготовленный. Благодаря присутствию-то этого элемента средний уровень украинского актера необыкновенно низкий, а общий комплекс духовных интересов — узкий; благодаря-то этому элементу, который подавляет

своею численностью наличный состав украинской сцены, последняя и стоит так невысоко, обнаруживает бессилие и тенденцию к регрессу» [16, с. 170]. З одного боку, Петлюра ніби стояв за українську справу, однак, з іншого, немов не розуміючи, якої шкоди може завдати його стаття, на всю імперію *ганьбив весь український театр* і, таким чином, підтримував образ, який поширювали А. Суворін, А. Кугель та інші автори. Можливо, міркування Петлюри могли би бути конструктивними, якби не ефектні, але дуже *приблизні узагальнення*, що не були підкріплені аргументами й аналізом.

Тим часом А. Кугель, із задоволенням підігріваючи скандал, підтримав Петлюру повідомленням про те, що «на страницах "Киевск. вестей" завязалась обширная полемика между гг. С. Петлюра, редактором украинской газеты "Слово", и Ник. Садовским. В ряде статей в своей газете под заглавием "Про життя і працю українських артистів" Петлюра указал на тяжелые условия существования украинских артистов, вообще, и в труппе г. Садовского — в частности. <…> Надо сознаться, что письмо г. Садовского носит скорее и слишком личный и резкий характер. <…> Один из бывших артистов труппы г. Садовского, А. Ходунец подтверждает справедливость статей г. Петлюра. "Я уверен, пишет он, что мое письмо подтвердят и другие бывшие артисты труппы Садовского, не служащие теперь у него. Кстати, как говорят, г. Садовскому "грозит опасность" и с другой стороны. М. Л. Кропивницкий, оскорбленный той характеристикой, какую делает украинскому батьке г. Садовский в своих талантливо написанных воспоминаниях, печатающихся в переводе в "Библиотеке Т[еатра] и Иск[усства]", и, вообще, той позицией, какая отводится в этих воспоминаниях г. Кропивницкому в деле возрождения украинской сцены, обратился, как нам сообщают, с письмом к О. З. Суслову, призывая его и всех "стоящих за правду" подняться и печатно заявить протест против тенденциозного изложения истории возрождения украинской сцены» [9].

Розширивши *об'єкт дослідження*, у наступному «Листі про українську сцену» Петлюра зосередив увагу на театральній освіті у Києві, нагадав про свої рекомендації стосовно «средств к поднятию положения современного украинского театра». Таким засобом, на його думку, мусила стати «украинская драматическая школа»: «Опыт в этом смысле проделан был в музыкально-драматической школе имени Н. Лысенко в Киеве», однак фундатори школи не дослухалися до порад автора і, «к сожалению, эти надежды осуществлены были в школе Лысенко лишь отчасти» [17, с. 338]. Невдовзі на шпальтах того самого петербурзького видання Петлюра повторив свою думку про те, що «большим тормозом в развитии украинского сценического искусства является культурная отсталость украинских артистов. Явление это "бьет в глаза", когда смотришь спектакли украинских трупп <…>. Многие из украинских антрепренеров — совершенные невежды. Свое невежество они несут и на сцену, прививая ей идейное убожество, понижая ее культурное значение, деморализируя украинскую актерскую среду. Украинская сцена обязана им худой славой; они культивировали на ней макулатуру, драматическую дребедень "з співами, танцями", с десятком смертей в одной пьесе, с самыми неестественными "душегубствами", с убогой художественной концепцией. Они приучили смотреть широкую публику — и украинскую и русскую — на украинскую сцену, как на своеобразное развлечение. Понижая эстетические запросы к украинской сцене у зрителей, они своим безидейным репертуаром понижают такие же запросы и еще в большей степени у самих артистов» [18, с. 453]. І у фіналі — прогноз: «Едва ли можно надеяться, чтобы при современных социальных условиях можно было бы радикально реформировать украинскую сцену» [18, с. 454]. Але якщо хвороба й справді невиліковна, навіщо псувати хворому останні дні земного життя?

Невдовзі стало помітно, що інцидент, точніше, розголос про нього, впливає на практику українського театру і починає ним керувати. *У травні 1908 року* під час гастролів театру Садовського до Одеси «дивне було відношення до трупи місцевої преси, особливо популярної між одеською інтелігентною публікою газети "Одесские известия". <…> Отже, придивимося, як цей безпідставно-прихильний тон рецензій змінився в безпідставно неприхильний і якої зброї зажито, щоб показати, що українцям ще рано висуватися з свого "галушкового" репертуару. Зміна почалася з того числа, в якому

редакція умістила передрук листа Садовського до Петлюри. Між іншим: висловившись досить певно з приводу того "нещасного" листа, редакція не подала з листів Садовського і Вільшанського, що освітлюють справу інакше. Та сама коректність вимагає і цього од редакції. Я не хочу думати, що редакція так мститься за зневаженого собрата, але різка переміна тону рецензій разом із надрукуванням листа мимоволі кидається в вічі. Почалося так: "У местной публики сложилось мнение (?! В.), что малороссов можно еще смотреть в комедиях, но ничуть не в драмах". <…> Щоб там не було, але *тон рецензій* робить огидливе враження» [10]. Звернімо увагу, йдеться саме про тон, а не про теревені стосовно високохудожнього. За кілька днів — інше повідомлення з Одеси: «Сумно закінчилися у нас вистави трупи Садовського. В Одесі пішло цькування українського на всі фланги і в цій справі істинно-руські, жиди, поляки, соціял-демократи і т. и. всі опинилися в однім стані певними союзниками — товаришами. Садовський, не добувши 10 день до терміну, 20 апріля закінчив "Бондарівною" і поїхав <…> Істинно-руські [на вистави] не ходили, бо українське їх ватажки ганьблять на кожнім кроці, і в часописі "Русск. Речь" трохи не в кожнім числі можна знайти щось проти. Позаяк цю часопись заповняють люде з малою освітою, а великою зарозумілістю, то вже з цього можна собі уявити всі нісенітниці по адресі українства, а це все таки на певні верстви робить своє враження. Обвинувачували там Садовського і в тім, чого він афіші друкує по-українські, і чого трупу зве українською, і нащо ставить переклади, як "Ревізора", "Суєту" (!), "Житейське море" (!) — ці, бачите, два твори переклади! <…> Нарешті інцидент з Петлюрою зробив свій вплив на певні сфери, а одеські часописи <…>, що пишаються своїм демократизмом, або зовсім мовчали про трупу, або глузували, або ж друкували вірші, в яких висміювали Садовського» [12]. Та сама ситуація наступного року: «Справу Петлюри — Садовського одеська преса передрукувала тільки в тій її частині, котра відгонила скандалом» [11]. «Проти Садовського ведеться ціла кампанія», — констатував Чикаленко, означивши лише одну з її причин: «Есдеки обурені на Садовського за те, що він пообіцяв редакторові "Слова" [Петлюрі] побити морду за те, що той його оббрехав» [27, с. 31].

Тоді як російська преса, спостерігаючи за інцидентом, зловтішалася, українська громада — здебільшого відмовчувалася. «Українське свідоме громадянство, — коментував у *липні 1908 року* Сергій Єфремов, — це ж не суцільне щось, наскрізь однакове своїми поглядами. <…> Але нам не цікава ваша полеміка, — зневажав дехто з читачів. На це іншої ради нема: кому нецікава, той нехай не читає. Читачеві вільно не читати, але публіцистові не вільно мовчати з приводу, напр., інцидента д.д. Петлюри та Садовського <…> Опріч обов'язків перед читачами, преса має повинності й перед собою і одна з найперших — це дбати про добрий лад у літературній республіці, додержувати відомих літературних звичаїв і плямити все, що йде проти них. Інакше, як би преса цього не робила, як би не розчиняла хоч вряди-годи кватирки на ширші простори й не пускала до себе свіжого повітря, то в ній така задушливість запанувала б, у якій і жити сили не стало б. І говорити, що "своєму чоловікові" можна, або навіть треба вибачити, — це значить не тямити ні обов'язків, ані завдань преси, значить особисту "обивательську" мірку переносити в громадські справи. Принцип: "хата — покришка" найменше припадає до громадських, отже й до літературних справ» [5].

Посутньо, Єфремов говорив про інший тип конфлікту: замість інциденту двох публічних діячів та індивідуальні риси їхніх характерів він повів розмову *про соціальні механізми ще відносно нових на той час стосунків між інституціями*.

Висновки з «ведмежих танців», як охрестив цей інцидент С. Єфремов, залежать від того, за яку нитку, отже, за який тип конфлікту смикатимемо.

Розглядати інцидент як сварку двох осіб недоцільно, хоча б тому, що конфлікт було винесено у публічну сферу і втягнуто в нього, крім *ініціатора* конфлікту (*Петлюри*) і самих *обвинувачених* (*Садовського, акторів його трупи й узагалі українських театральних діячів*), також інші сили — *Сергія Єфремова* (немов той герцог у «Ромео і Джульєтті», він, не маючи достатньої влади, прагнув примирити сторони або принаймні вивести конфлікт з публічної сфери), *Александра Кугеля* (підбурювача конфлікту), *розповсюджувачів пліток* (видання, на шпальтах яких розгорнулася полеміка, — «Рада», «Слово», «Театр и Искусство», одеська преса), *споживача* («обиватель», як його

називає Єфремов, або просто читач) і, зрештою, став виразником типових процесів, що відбувалися у цей час на *ринку театральної культури*. Так само небезпечно розглядати цей конфлікт з точки зору психологічної мотивації учасників (приміром, Садовський тлумачив поведінку Петлюри як спосіб, «*щоб і себе як небудь виявить мирові*» [24], але сприйняти цю версію можемо лише як вірогідну, а все ж таки гіпотезу). Якби предметом цієї розвідки були С. Петлюра і М. Садовський, можна було би пофантазувати стосовно прихованих мотивів їхньої поведінки, однак випадок цей надто типовий для тогочасних стосунків преси і театру, а тому й вартий розгляду передусім із точки зору механізмів, які спонукали свідомого українського журналіста ганьбити український театр на шпальтах як української, так і загальноросійської преси.

З точки зору ринкових стосунків, це історія про те, як на ринок послідовно було виведено *два самостійних продукти — діяльність театру Садовського* (що була здатна реструктурувати культурний ринок), а також *театральний фейлетон* (який, структуруючи ринок і споживчі інтереси ласого до скандалів читача, відіграв роль *антиреклами*).

Суперечливу і надзвичайно хитку позицію Петлюри пояснює його публікація у київському журналі «В мире искусств» (зазвичай український театр характеризувався на шпальтах видання у виразах «дешевий ефект», «рутинні прийоми», «мертві форми»). Петлюра вважав, що український театр «перестает быть отражением украинского общества <…>, отстает от жизни <…> преподносит ему [обществу] часто камень, старую литературную рухлядь, которой место в собраниях археографических древностей», а трупа Садовського «упорно, неподвижно стоит в "мертвой точке"» [20, с. 32], «играются пьесы старые, в значительной степени надоевшие, как публике, так и самим артистам <…> не замечается подъема, воодушевления и художественного "захвата" <…>. Отсутствие инициативы, энергии и деятельной активности в деле реформирования украинского театрального репертуара» [20, с. 32]; «переживает острый кризис» і «неужели господин Садовский не видит…?» [20, с. 33] тощо. Пояснення цьому тонові знаходимо у характеристиці, що її дала Майя Ржевська, котра писала, що у цьому виданні «на відміну від україномовних видань, що з'являлися у той період, питання про національний рух та його зв'язки із художньою культурою, про роль мистецтва у втіленні народного духу і т. ін. не ставилися. Натомість підкреслювалося перш за все загальнолюдське значення *прекрасного*» [23, с. 159].

Ось воно, те саме, давно очікуване слово — *прекрасне*, слово, якого бракувало для того, щоб усі елементи пазлу з'єдналися у поширеній і надзвичайно характерній саме для тодішньої російської театральної журналістики формулі про «*мистецтво поза політикою*». У цій формулі органічно реалізувалася функція, що її від часів Булгаріна належало виконувати театральній журналістиці: *відволікати увагу* від політичних проблем, отже, сточувати соціальні кути, глибокодумно трансформуючи їх у *дискурс про прекрасне*. Як не дивно, однак саме ця формула стала базовою для формування магістрального жанру тодішньої театральної журналістики — *фейлетона*.

Незважаючи на свідоме ставлення до проблеми національної культури, Петлюра потрапив у *залежність, з одного боку, від дуже обмеженої у Російській імперії жанрової системи театральної журналістики* (більш-менш розцяцькований репортаж, дифірамб або панегірик і, найчастіше — фейлетон, дуже часто у вигляді проблемної статті, рецензії тощо). Характерними ознаками цієї жанрової системи були: зверхнє ставлення до митців, екзальтоване ставлення до мистецтва і підкреслено суб'єктивні судження, що базувалися на побутовій, подеколи скандальній лексиці, оснащеній для підсилення метафорами, знаками оклику тощо. Невипадково Садовський охрестив тодішніх рецензентів *папероп сувателями і скрипоперами* [27, с. 43], а Єфремов називав їхні рецензії «бутербродними» — написаними за пригощання [27, с. 281].

Однак була й інша залежність, берег, до якого хвилі приносили тодішніх публіцистів і з якого, властиво, починав свою статтю Петлюра: «Закони розвитку громадянського скрізь однакові; скрізь вони викопують глибочезну прірву поміж клясою пролетаріїв, робітників і клясою заможних дуків, капіталістів. Доки капіталізм є на світі, доти не буде згоди між капіталістами і робітниками. Доки існує гніт українського капіталу

над українським робітником, доти робітник буде шукати порятунку од цього гніту в організації, в товариській обороні своїх прав. Цю потребу робітничого життя, а саме необхідність професіональної організації для оборони своїх прав зрозуміли навіть такі темні і несвідомі з клясового боку елементи нашого громадянства, як українські актори» [19, с. 57]. А на завершення розповів про «велику інтернаціональну сім'ю світового пролетаріату» [19, с. 65]. Неважко здогадатися, що Садовського у цій статті було призначено на роль «капіталіста», одного з гнобителів українського, а у перспективі, мабуть, і світового акторства. Концепція, загалом, не нова, це був збагачений соціалістичними ідеями парафраз на теми «присвяченої» українським драматургам і видрукуваної на шпальтах московського видання статті «Драматурги хищники», яку написав послідовний українофоб і «выдающийся критик» Ізмаїл Александровський.

Співчуття у цьому інциденті викликає Садовський, і не тому, що «собирался "бить морду" украинскому журналисту С. В. Петлюре» [26], але через те, що об'єктивно, долаючи суперечливий і подеколи нестримний характер, реалізував стратегічне націєтворче завдання, що добре розумів Чикаленко: «Нам треба піддержувати Садовського, бо він на сцені робить те саме національне діло, яке "Рада" робить друкованим словом» [27, с. 32]. Тоді як Петлюра, зосередивши увагу на сумнівному розумінні тактичних проблем, працював проти, що давало поживу зовнішнім ворогам і провокувало розкол у не надто дружньому українському культурному житті.

Крім форми висловлювань Петлюри, слід відзначити і зміст його суджень. Упродовж розглянутого періоду лише на сторінках «Ради» було видрукувано кілька десятків рецензій на вистави трупи Садовського, їх писали Д. Дорошенко, В. Дурдуківський, В. Королів, М. Павловський, Л. Пахаревський та інші автори. Тон і зміст їхніх висловлювань різко відрізнялися від Петлюриних. Цього достатньо для того, щоби — ні, не спростувати, але поставити під сумнів оцінки Петлюри як свідка. Як документ, який розповідає про його особисті смаки, настрої, характер і навіть про театральні звичаї доби, його свідчення дуже цінні, але його судження про *якість мистецького продукту* — сумнівні.

Публічно представлене та ще й медійно підсилене судження ніколи не буває нейтральним, слово — це завжди дія, спрямована на зміну свідомості і поведінки особи, групи осіб, ситуації тощо.

Що саме мав намір змінити театральний журналіст, виступаючи зі звинуваченнями на адресу українського театру, Садовського та його трупи? Сподівався, що, прочитавши його дописи і прагнучи догодити, вони стрімголов кинуться перескладати іспит?

Відповідь на це питання слід шукати не у характерах дійових осіб, але у самій жанровій системі, отже, й у *функціональному призначенні тогочасної театральної журналістики та її подеколи неусвідомленому зв'язку з колоніальним дискурсом.*

Проаналізований *інцидент* є результатом *жанрового, отже, зовнішнього стосовно автора керування*, внаслідок якого і фейлетонний жанр, і підпорядкований йому *образ-наліпка* структурував дійсність і корегував кут зору як читача, так і самого автора.

Бруталізуючи, а подеколи й криміналізуючи образ митця, умовно *правдива преса, претендуючи на роль ледь не совісті нації*, сформувала підґрунтя для впровадження іншого образу — *митця-гвинтика* у системі державної пропаганди.

Рецензуючи мистецьке життя і не замислюючись про можливі наслідки створених нею рейтингів, преса початку століття у найефективніших для її власної діяльності формах, керуючись інколи добрими намірами, сформувала образ тогочасного українського театру, в якому хоч і були достойні постаті — корифеї, а проте, в цілому, у масі своїй, він був суцільною *шароварщиною, гопакедією, шантрапою і халтурництвом*. Сформований конкретним місцем і часом — на основі особистого або групового смаку і жанрової традиції театральної журналістики, цей образ закріпився в історичній свідомості і вже давно очікує на ревізію. На таку саму ревізію очікують історичні свідчення, які створили свідки театрального процесу — *скомпрометовані журналісти*: рецензії, портрети, огляди, проблемні статті тощо, на основі яких, *без урахування їхньої жанрової природи і функції у тогочасній культурі*, в історичній свідомості закріпився шаржований образ митця початку XX століття.

Література

1. Г. Єр. Театр «Грамотності» // Рада. 1908. 10 березня. № 47. С. 4.
2. Єремович. Садовський та його трупа // Рада. 1908. 7 березня. № 45. С. 2.
3. Єфремов С. Ведмежі танці // Рада. 1908. 25 квітня. № 86. С. 2.
4. Єфремов С. Досить // Рада. 1908. 9 квітня. № 72. С. 3.
5. Єфремов С. Українська преса і читачі // Рада. 1908. 17 липня. № 153. С. 2.
6. Клековкін О. Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті ХХ століття. Київ: Арт Економі, 2024. 240 с.
7. Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. Київ: Арт Економі, 2020. 232 с.
8. Лист до редакції. В інтересах правди // Рада. 1908. 10 березня. № 47. С. .4.
9. Маленькая хроника // Театр и Искусство. 1908. 6 апреля. № 14. С. 255.
10. Ніковський А. [Василько]. Лист з Одеси // Рада. 1908. 14 травня. № 100. С. 3.
11. Ніковський А. [Вас–ко]. Лист з Одеси: «Одесские новости» і ucrainica в них // Рада. 1909. 3 листопада. № 237. С. 3.
12. Одеса // Рада. 1908. 16 травня. № 102. С. 4.
13. Паньківський С. Революційний Katzenjammer п. Куґеля // Театральні вісті. 1917. № 7–8. С. 1–12.
14. Петлюра С. [П2] Театр общества Грамотності. Трупа Садовського // Рада. 1907. 16 березоля. № 63. С. 4.
15. Петлюра С. З приводу вистав трупи Садовського // Рада. 1907. 14 березоля. № 61. С. 3.
16. Петлюра С. Письма об украинской сцене. I // Театр и Искусство. 1908. 2 марта. № 9. С. 169–170.
17. Петлюра С. Письма об украинской сцене. II // Театр и Искусство. 1908. 11 мая. № 19. С. 338.
18. Петлюра С. Письма об украинской сцене. III // Театр и Искусство. 1908. 29 июня. № 26. С. 453–454.
19. Петлюра С. Про життя і працю українських акторів // Слово. 1908. № 6; 7; 8 // Петлюра С. Вибрані твори та документи. Київ: Довіра, 1994. С. 57–65.
20. Петлюра С. Украинский театр // В мире искусств. 1908. № 22–23. С. 32–33.
21. По провинции // Театр и Искусство. 1907. 12 августа. № 32. С. 529.
22. Прохорович В. Лист до редакції // Рада. 1909. 25 серпня. № 181. С. 4.
23. Ржевська М. На зламі часів. Київ: Автограф, 2005. С. 159.
24. Садовський М. [Листи до редакції. I] // Рада. 1908. 7 квітня. № 71. С. 3.
25. Театр Товариства Грамотності // Рада. 1907. 13 ноября. № 255. С. 4.
26. Украинский журналист. Из жизни украинского театра // Одесские новости. 1905. 14 мая. № 6645. С. 4.
27. Чикаленко Є. Щоденник 1907–1917. Київ: Темпора, 2011.
28. Чулков Г. Годы странствий. Москва: Федерация, 1930. С. 217.

References

1. H, Yer. (1908, March 10). Teatr «Hramotnosti» [Literacy Theater]. ***Rada, 47***, 4 [in Ukrainian].
2. Yeremovych. (1908, March 7). Sadovskyi ta yoho trupa [Sadovskyi and his troupe]. ***Rada, 45***, 2 [in Ukrainian].
3. Yefremov, S. (1908, April 25). Vedmezhi tantsi [Bear dances]. ***Rada, 86***, 2 [in Ukrainian].
4. Yefremov, S. (1908, April 9). Dosyt [Enough]. ***Rada, 72***, 3 [in Ukrainian].
5. Yefremov, S. (1908, July 17). Ukrainska presa i chytachi [The Ukrainian Press and Its Readers]. ***Rada, 153***, 2 [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2024). ***Intsydenty: Status zhurnalistyky u dyskursi teatralnoho skandalu pershoi chverti XX stolittia*** [Incidents: The Status of Journalism in the Discourse of Theater Scandal in the First Quarter of the 20th Century]. Kyiv: Art Ekonomi [in Ukrainian].
7. Klekovkin, O. (2020). ***Teatralna kultura Ukrainy: Stsenarii. Roli. Statusy*** [Theater Culture of Ukraine: Scenarios. Roles. Statuses]. Kyiv: Art Ekonomi [in Ukrainian].
8. Lyst do redaktsii. V interesakh pravdy. (1908, March 10). [Letter to the Editor. For the Sake of the Truth]. ***Rada, 47***, 4 [in Ukrainian].
9. Malenkaya hronika (1908, April 6). [A Short Chronicle]. ***Teatr i Iskusstvo***, 14, 255 [in Russian].
10. Nikovskyi, A. [Vasylko]. (1908, May 14). Lyst z Odesy [Letter from Odessa]. ***Rada, 100***, 3 [in Ukrainian].
11. Nikovskyi, A. [Vas–ko]. (1909, November 3). Lyst z Odesy: "Odesskye novosty" i ucrainica v nykh [A Letter from Odesa: "Odesskie novosti" and ucrainica]. ***Rada, 237***, 3 [in Ukrainian].
12. Odesa. (1908, May 16). ***Rada, 102***, 4 [in Ukrainian].
13. Pankivskyi, S. (1917). Revoliutsiinyi Katzenjammer p. Kugelia [Kugel's Revolutionary Katzenjammer]. ***Teatralni visti, 1917, 7–8***, 1–12 [in Ukrainian].
14. Petliura, S. [P2]. (1907, March, 16). Teatr obshchestva Hramotnosti. Trupa Sadovskoho [Literacy Society Theater. The Troupe of Sadovsky]. ***Rada, 63***, 4 [in Ukrainian].
15. Petliura, S. (1907, March 14). Z pryvodu vystav trupy Sadovskoho [Regarding the Performances by Sadovsky's Troupe]. ***Rada, 61***, 3 [in Ukrainian].
16. Petliura, S. (1907, March 2). Pisma ob ukrainskoy stsene. I [Letters about the Ukrainian Scene I]. ***Teatr i Iskusstvo, 9***, 169–170 [in Russian].
17. Petliura, S. (1908, May 11). Pisma ob ukrainskoy stsene. II [Letters about the Ukrainian Scene II]. ***Teatr i Iskusstvo, 19***, 338 [in Russian].
18. Petliura, S. (1908, June 29). Pisma ob ukrainskoy stsene. III [Letters about the Ukrainian Scene III]. ***Teatr i Iskusstvo, 26,*** 453–454 [in Russian].

19. Petliura, S. (1994). Pro zhyttia i pratsiu ukrainskykh aktoriv [On the Life and Work of Ukrainian Actors]. ***Vybrani tvory ta dokumenty.*** Kyiv: Dovira. 57–65 [in Ukrainian].
20. Petliura, S. (1908). Ukrainskiy teatr [Ukrainian Theater]. ***V mire iskusstv, 1908, 22–23***, 32–33 [in Russian].
21. Po provintsii. (1907, August 12). [Around the Province]. ***Teatr i Iskusstvo, 32***, 529 [in Russian].
22. Prokhorovych, V. (1909, August 25). Lyst do redaktsii [Letter to the Editor]. ***Rada, 181***, 4 [in Ukrainian].
23. Rzhevska, M. (2005). ***Na zlami chasiv*** [At the Turn of the Times]. Kyiv: Avtohraf [in Ukrainian].
24. Sadovskyi, M. (1908, April 7). Lysty do redaktsii [Letters to the editor. I]. ***Rada, 71***, 3 [in Ukrainian].
25. Teatr Tovarystva Hramotnosti. (1907, November 13). [Literacy Society Theater]. ***Rada, 255***, 4 [in Ukrainian].
26. Ukrainskiy zhurnalist. (1905, May 14). Iz zhizni ukrainskogo teatra. [The life of the Ukrainian Theater]. ***Odesskie novosti, № 6645***, 4 [in Russian].
27. Chykalenko, Ye. (2011). ***Shchodennyk 1907–1917*** [Diary 1907–1917]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
28. Chulkov, G. (1930). ***Gody stranstviy*** [Years of Wandering]. Moskva: Federatsiya [in Russian].

Olexander Klekovkin

The Riff-Raff: The Power of the Image

Abstract. The subject of this research is the dependence of theater journalism on the current genre system, its inertia and the images created by it. The problem is considered on the basis of one of the many "incidents" between theater journalism and the theater at the beginning of the 20th century — the "incident" between Symon Petliura, on the one hand, and Mykola Sadovskyi and the theater led by him, on the other. Parties to the conflict are considered as actants to whom the social group delegates certain social roles with behavioral scenarios expected from these roles, which are implemented in the relevant genre systems. The analysis of the incident allows us to reveal not only the characters of its participants, but also the features of the social roles chosen by them, therefore, the conflicts of their time. Moreover, this creates the ground for the study of another problem — the genres of theater journalism as part of the history of the theater. The results of the conducted research indicate that the key factor that provoked the incident was a relatively new, but at that time already deeply rooted genre model of theater journalism with its system of roles, means of influence, expectations of the consumer (reader), economic, and also partly by the political interests of the media and others.

Keywords: Theater of Mykola Sadovsky, theater journalism/criticism of Symon Petliura, theater journalism/criticism of Aleksandr Kugel, status of the artist and theater journalism/criticism, the market of theater culture, genre system of theater journalism/criticism in the early 20th century.

Стаття надійшла до редакції 26.07.2024

Олена Ковальчук

Український сценографічний модернізм першої третини XX століття: пошуки, експерименти

Ukrainian Scenographic Modernism in Early 20th Century: Explorations and Experiments

УДК 7:7.071.1,792(477) «XX/XXI»
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318917

Олена Ковальчук
Кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Olena Kovalchuk
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Leading Researcher in the Department of Theory and History of Culture at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: olenako576@gmail.com
orcid.org/0000-0002-0170-0821

Анотація. У статті розглянуто головні аспекти розвитку мистецької діяльності видатного художника українського театру Анатолія Петрицького — одного з найвідоміших представників національної сценографічної групи, котрий поряд із Вадимом Меллером, Олександром Хвостенко-Хвостовим, Борисом Косарєвим та ін. формував новітні модерністично-просторові концепти національного сценічного простору та закладав основи функціональності театрального костюму у виставі. Фактори творчого зростання митця презентовано на тлі соціальних та історико-культурних явищ розвитку країни, у контекстах театрально-мистецьких реалій побутування української культури першої третини XX століття. Проаналізовано історичні, соціальні, психологічні прояви становлення творчої особистості митця: від початкових презентацій авторського стилю до творення новітніх конструктивістських проєктів 1920-х — початку 1930-х років — знакових для культурно-мистецького життя України. У статті простежено еволюцію національної свідомості Петрицького, піднято питання впливу на його світогляд теорій та практик видатних представників української інтелігенції: Василя Кричевського, Олександри Екстер, Леся Курбаса, які були не лише фундаторами знаково-культуротворчих феноменів у царині національного театру, образотворчого та кіномистецтва, а й сприяли формуванню міцного національного підґрунтя у модерністичних системах Петрицького. Окремо піднято питання ролі костюму у ескізних та сценографічних проєктах сценографа.

Ключові слова: українська сценографія першої третини XX століття, сценограф Анатолій Петрицький, педагогіка Олександри Екстер, Анатолій Петрицький і Лесь Курбас, костюмограф Петрицький.

Постановка проблеми. Мета статті полягає у необхідності розглянути особливості розвитку та функціонування українських сценографічних практик першої третини XX століття на прикладі творчого становлення Анатолія Петрицького. Авторка ставила собі за мету дослідити аспекти зародження та розвитку національного феномена у модерністичних пошуках художника, відпрацювання його авторського формату українського сценографічного конструктивізму, розробки засадничих позицій зорової домінанти ігрової природи театрального костюму.

Аналіз останніх досліджень. За основу наукової статті взято фундаментальні дослідження українських науковців щодо авангардних експериментів першої третини XX століття у царині

образотворчого мистецтва, театру та сценографії: Д. Горбачова, Г. Коваленка, Н. Корнієнко, Ю. Станішевського та ін.; в аналізі, фіксації та класифікації історичних свідчень та матеріалів задіяні архівні фонди ЦДАМЛМ України. У тексті статті уточнені, переосмислені та виведені на новий рівень наукові факти, викладені у монографії О. Ковальчук.

Виклад основного матеріалу. Серед різноманіття мистецьких проявів представників художнього модернізму в Україні сценографічна спадщина 1920-х — початку 1930-х років посідає окреме місце. За творчими проявами художники сцени першої третини ХХ століття — активні відкривачі новітніх форматів сценпростору та теакостюму. Вони — реалізатори авторських проєктів, в яких втілювалась новітня образна мова — їх відповідь на головні виклики індустріального світу. Серед славетних імен — кубуфутуристка Олександра Екстер, чиї просторово-сценічні експерименти та праця над кольорово-динамічними варіативностями сценічного костюму стали відправною ланкою для молодого покоління театральних художників. Це етап формування творчого тандему режисера Леся Курбаса і сценографа Вадима Меллера в унікальному проєкті «Березіль» — синтетично-цілісної програми українського театру західного зразка. Це доба футуристичних проєктів Олександра Хвостенко-Хвостова, теакіно-фото експерименти Бориса Косарева, входження в конструктивістські практики реаліста Матвія Драка, пошуки Костянтина Єлеви та Георгія Цапка. Наприкінці 1920-х — на початку 1930-х на межі театр/кіно балансував Моріц Уманський, відкриваючі театральний шлях Федору Ніроду, розпочинали сценографічні кар'єри учні Меллера у березільській майстерні сценографії: Валентин Шкляєв та Леонід Чуп'ятов. Всі вони — носії національної свідомості, презентанти цінностей української школи сценографії.

Різноманіття мистецьких практик — феномен самопроявів сценографів 1920-х років. Театральні митці проявляли неймовірну живописну активність, фіксуючи портретні обличчя сучасників або творячи візуальну хроніку соціально-активного життя країни. Молоді представники лівого сценографічного фронту — активні творці монументальних проєктів з ідеєю перетворення українських міст у полігон новітніх соціальних утопій. Їхні імена та графічні пошуки явлені на шпальтах відомих часописів — найактивніших рупорів тогочасних феноменів та явищ. Костюмографи за професією, вони сміливо втілюють нові ідеї у костюмовані ритми вистав, втручаються у процеси моделювання модного одягу непманських часів, залишають свій слід у дизайні тканин. Вражені мистецтвом кіно, вони зрікаються театральної справи на користь відомих кінопроєктів, а у просторах сцен на повну силу звучить кінематографічне мислення з інформаційністю екранів, живою характерністю документалістики. Не залишалась поза увагою і музика. Крізь ритми революційних маршів спортивно-театралізованих вистав у реалії життя вповзали згубні ритми джазу, фіксуючи свою ритміку у привабливій костюмованій спадщині.

Серед інших — молодий за віком, але неймовірно креативний Анатолій Петрицький. За свідченням сучасників, «говорити про театр тих часів не можна, не згадавши Петрицького» [12, с. 34]. Талановитий живописець, графік, портретист, монументаліст, він залишиться в історії національного мистецтва художником Театру, носієм засадничих ідей українства.

У його дитинстві — жорстке середовище російськомовного сиротинця імені Олександра ІІІ з перспективою кар'єри залізничника. Втім, доля написала Петрицькому власну драматургію: у його наскрізь немистецькі реалії ввійде театр, щоб стати змістом його життя. Виявлений мистецький хист відкриє перспективи вступу до Київського художнього училища (далі — КХУ). Прагнучі до найактуальнішого у мистецтві, Петрицький активно притягував видатних людей. Тема вростання початківця у глибинно-українські виміри відкриває універсальна людина — Василь Кричевський — представник українського модерну, архітектор, живописець, історик, колекціонер, сценограф театру Миколи Садовського.

Оформлення Сирецького ярмарку, яке блискуче зреалізував Толя Петрицький на основі ідей Кричевського, започаткує наставництво й довготривалу дружбу двох митців. Вона ж відкриє безпосередній доступ юнака до приватної колекції метра, серед експонатів якої були археологічні предмети Х–ХІ століть, вироби церковного мистецтва, штандарти, одяг, зброя козацької доби, широке коло предметів народної творчості українців. Оселивши

молодого художника у своєму будинку, Кричевський введе його у неосяжний світ української культури, закладе у його свідомість художньо-естетичні закони національної образності, ритміки/колористики, що втілені у освяченій красою культурі побутування українців та презентовані у вишиванках, писанках, килимах тощо. Саме тоді сформується внутрішній стрижень майбутнього митця, глибинне відчуття сутності українства, основа мистецької програми, що її він розвиватиме протягом тривалого мистецького життя.

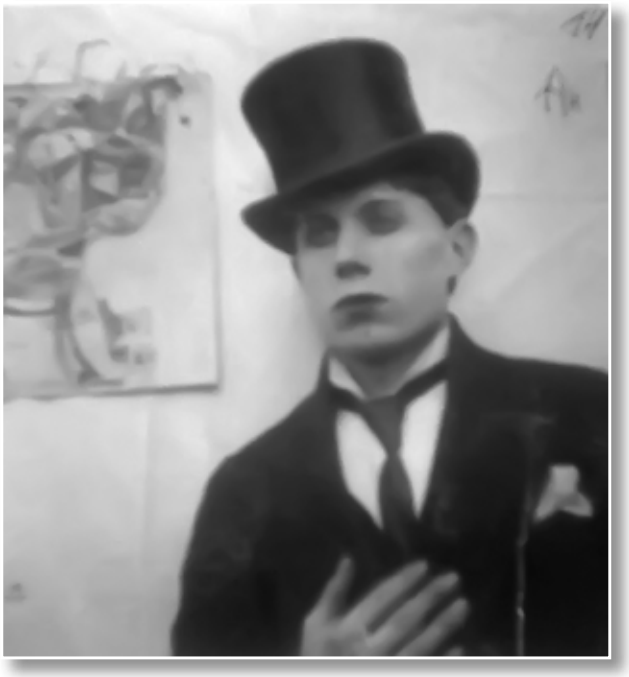
Авангардні практики вабили молодого Петрицького з не меншою силою. Він — свідок та безпосередній учасник нечисленних, втім неймовірно гучних, київських акцій лівого мистецтва. Добре малюючи реалістичні твори, студент Київського художнього училища Толя Петрицький «оголосить "війну" пануючому в училищі академізму, вимагатиме права на самостійне, вільне розв'язання завдань у живописних роботах» [9, с. 35] і «на знак своєї лівизни розфарбує собі обличчя усіма кольорами веселки» [4, с. 36]. За влучним висловом Василя Хмурого, молодий художник сміливо «пірнув у футуризм» [2, с. 9].

Серед його перших професійних локацій — київський «Театр інтермедій». У творчих проявах — не лише сценографія/театральний костюм, а й стінопис. Перед відвідувачами поставали персонажі творів Миколи Гоголя. За спогадами Марка Терещенка, «у вихрастому танці перелаталися фігури, ніби вихоплені з народного середовища. А стеля була уквітчана чудернацькими потворами. Взагалі, композиція була сповнена гострого сарказму. <…> крізь малюнки проглядають соціальні колізії самого життя. Але найбільше вражали добір кольорів, різноманітна гра барв, її оптимістичне звучання» [12, с. 24–25]. Від самого початку на повну міць зазвучить гротеск, перебільшення, посмішка, проявить себе гостра характерність природного обдарування Петрицького.

З початком революційних подій художник миттєво опиняється серед тих, хто на вулицях міст, сценічних майданчиках, на виставках реалізує програми лівого мистецького фронту. Він вчитися в Михайла Бойчука, співпрацює у монументальних проєктах із Олександром Богомазовим, Олександрою Екстер, оформлює вистави у кількох театрах одночасно… і з'являється у середмісті Києва у циліндрі, фраку (костюмерна Молодого театру) і сигарою — реально унаочнюючи типаж політичної сатири (буржуй) періоду військового комунізму. Подібні сюжети Петрицький переповідав колегам у 1920-х роках, згадуючи, як його «неодмінно хапали революційні матроси і тягали до комендатури. Обставини швидко з'ясовувались і його частували жменею карамельок чи грудкою рафінаду — найбільшою цінністю тих часів — та вмовляли замість буржуйської сигари палити пролетарську махру» [10, с. 17]. Аналізуючи підґрунтя ризиковано-ігрової костюмованості його вчинків, можна визначити деталі психологічних характеристик митця. Проявляє себе притаманна Петрицькому любов до фронди й хизування, схильність до епатажної поведінки і, нарешті, головне — акторство. Він — сам собі герой (модель, образ, типаж) на драматичній сцені революційного міста.

Не вичерпана до кінця природа акторського хисту Петрицького (її початок — у театрі сиротинця, що він його заснував) активно живилася міазмами німого кіно. На збереженій світлині митця — знакова партитура міміки й жестів, грим на обличчі — впізнавані формати фатального героя-коханця. З костюму — чорний фрак/циліндр, світлий ореол манишки. Десь там, у дореволюційних театрах-кабаре, Толя перетворюється на Анатоля. Нюансування імені стає актом фіксації переформатування внутрішніх сенсів. Відчуваєте аромат французької вимови? Ось вони, згубні моменти ґротескової гри у богему, самовикриття підсвідомого тяжіння до «красивого життя», які глибоко укорінені у поведінці колишнього напівголодного хлопця з притулку. Втім, навіть у 1918 році, пройшовши крізь пекло, це ім'я ще не втратило свого значення. Уважні до деталей, насмішкувато-кмітливі актори Молодого театру називатимуть його Анатоль навіть через десятиліття (іл.1).

Під акторський хист Петрицького підпаде відомий режисер-реформатор Борис Глаголін: у 1920-х вони одночасно працюватимуть над виставами у театрі ім. І. Франка. Постановник спостерігав за сценографом під час його активної участі у репетиційному процесі, бачив дієвість його ігрових показів-підказок акторам при засвоєнні пластичних можливостей простору або ігрової характерності костюмів. Пропозиція від режисера була щедрою: будь-яка роль у п'єсі, на вибір,



Іл. 1. Анатоль Петрицький, 1910-ті роки

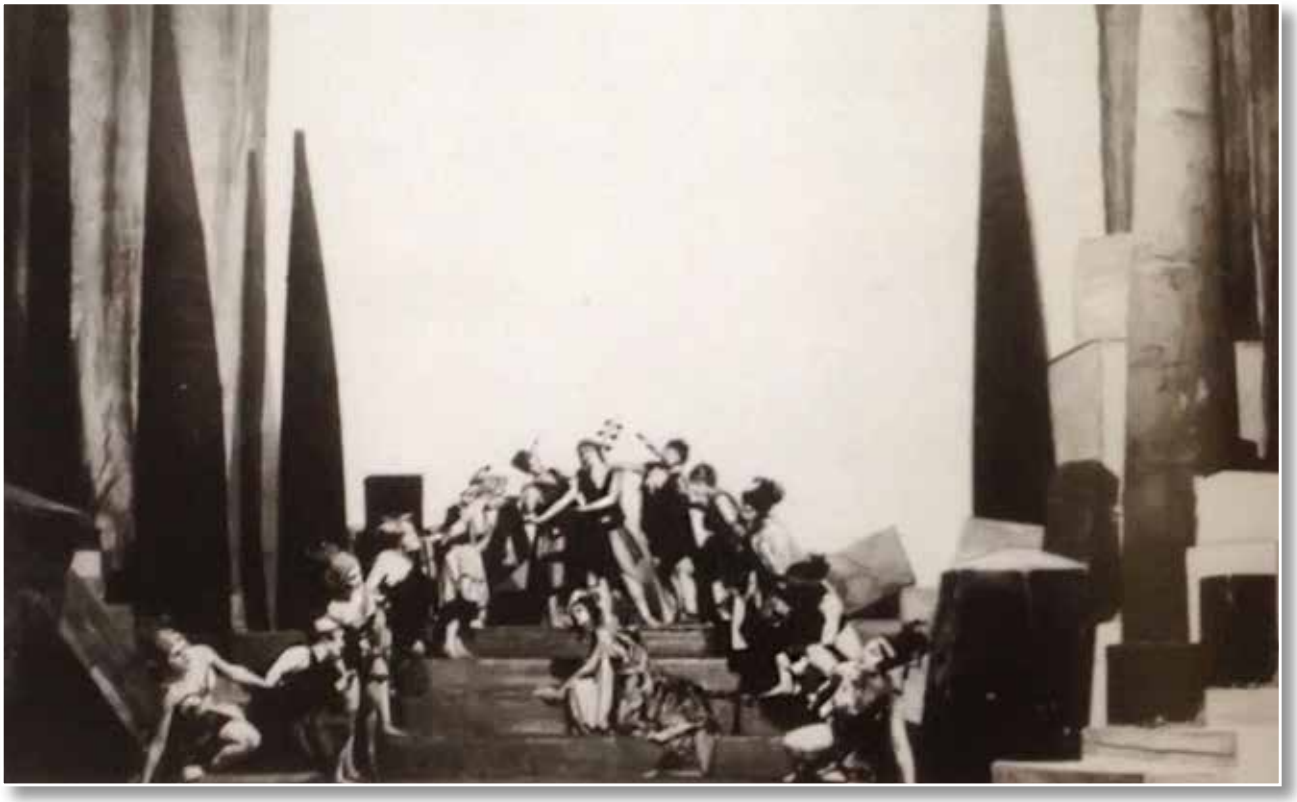
просто яку той вподобає. Петрицький відмовився, бо бажане колись акторство трансформувалось у широкі параметри внутрішнього театру. У власних сценографічних проєктах він — сам собі і режисер, і актор, і сценограф/костюмограф.

1918 року митець практично одночасно відвідує школу-студію Олександри Екстер і працює у Молодому театрі Леся Курбаса. Обидва феномени — фундаментально значущі для молодого художника. Кубофутуристка Екстер, учасниця Паризьких салонів та римських футуристичних виставок, була для нього джерелом заглиблення у формати новітніх течій образотворчого мистецтва та сценографії. Відвідуючи Париж, вона приятелювала із Пабло Пікасо, Жоржем Браком, Ґійомом Аполінером, Філіпо Томазо Маринеті. Власні надбання мисткиня втілить у приватній київській школі-студії, через яку пройдуть найкращі представники майбутньої сценографічно-режисерської групи: А. Петрицький, В. Меллер, І. Рабинович, О. Тишлер, Н. Шифрин, І. Нівінський, Г. Козинцев, С. Юткевич та ін.

На лекціях-співбесідах панувала атмосфера творчого співробітництва, закладалися основи нефігуративного мистецького мислення. За зразки обиралися твори А. Матиса, П. Сезана, П. Пікасо, вивчалась специфіка театралізованих композицій Н. Пусена. Новацією програми Екстер був феномен українства, міцно вписаний у модерністичні пошуки. В основу її кубофутуристичних композицій покладалася ритмо-колористика українського культурного коду «істинно національного, такого, що не втратив своєї самобутності, говорив мовою найновіших течій, але про своє» [5, с. 314]. Відвідуючи разом із учнями та колегами виставки Ганни Собачко, мисткиня відкривала таємниці народної живописної практики, коментуючи неповторність зразків козацького бароко, радила «знаходити в яскравих фарбах, виразних лініях, інтенсивній стилізації та променистому оптимізмі українського <…> мистецтва ту енергію та цілісність, якої бракувало сучасній культурі» [13, с. 6]. У школі-студії Екстер українство Петрицького, з міцним корінням від Василя Кричевського, загартовується модернізмом. Усвідомлюючи цей феномен, мистецька критика називала молодого художника «майже одиноким знавцем українського народного малярства, який в інтерпретації національної стихії модерновими засобами не знає собі супротивників» [1, с. 12].

Робоча практика школи-студії — ескізи, в яких досліджувалась імпульсивна гра живописних ритмів, вібрації висхідних/низхідних енергій, сила/слабкість потенційних зон, музична домінантність кольорів, напруга/сила їхніх звучань. Втім, Екстер вабила сцена, синтетично-просторові характеристики простору і костюму стають для неї майданчиком комплексного розв'язання найсучасніших образно-пластичних ідей. За приклади бралися роботи художниці у театрі О. Таїрова, серед яких — сценографія до вистави «Фаміри Кіфареда» І. Анненського (1916). Ритмогра кубістичних об'єктів, що її запропонувала мисткиня у виставі, досконало вписувалась у рельєфну вивіреність режисерських мізансцен. На сцені домінувала скульптурна просторовість пластики, посилена кольорово-активною партитурою костюмів. Вони — зорові прояви вакхічної енергії у русі/статиці сценічної дії. Сутність просторових настанов Екстер Петрицький засвоїть на все життя. В його проєктах 1920-х років на повну міць запрацюють ритмічно-ігрові потенції конструкцій, кольорово-рушійною силою зазвучать костюми, відбудеться синтез національного та модерністичного (Іл. 2).

Співпраця з Екстер — передання досвіду від художника до художника. Вірно вхоплена взаємодія між режисером і сценографом (обидва вагомі постаті,



Іл. 2. О. Екстер. Сценографія до вистави «Фаміра Кіфаред» І. Анненського. Сцена з вистави. 1916

однодумці) — від Леся Курбаса. Співробітництво у Молодому театрі почнеться у 1918 році. Митець приходить у колектив, читай — театральну студію, в якій режисер щоденною практикою відпрацьовує концепти театру майбутнього, виховує акторський склад і потребує відданого своїй справі сценографа, здатного робити просторові дива практично з нічого.

В оперних проєктах 1920-х Петрицький нерідко брав на себе ініціативу режисерських рішень. У театрі Леся Курбаса подібне — неможливо. Формуючи репертуарну політику колективу, режисер чітко уявляв результат, до якого прагнув. Проводячи акторів через театральні стилі та напрямки, він прививав їм навички як новітніх, так і класичних театральних шкіл. Взаємодія з художником — не виключення. За свідченням сучасників, Курбас міг «годинами сидіти над ескізами декорацій та костюмів з художниками» [11, с. 92].

Петрицький у таких контекстах — член єдиного колективу. На всіх етапах мистецького пошуку між ними — тонка система творчо-психологічної взаємодії, вдумливий підхід до пропозицій колеги, за потреби — делікатне наставництво. Зі спогадів Поліни Нятко: «Курбас і Петрицький були щирими друзями, митцями-однодумцями, вони любили й шанували один одного, хоча і були зовсім протилежні за вдачами: вихований, стриманий Курбас і гарячкувато-темпераментний, завжди творчо-збуджений, невгамовний, безпосередній і прямий Петрицький» [8, с. 39]. Авторська самостійність сценографа віталась, до його пропозицій дослуховувались, фантастичну вигадливість випробовували на репетиціях, але, вирощуючи цілісну образність, Курбас вмів відсікати зайве.

Ігрові нюанси їхніх вистав народжувались у результаті обопільного пошуку у межах концепції, визначеної постановником. «Часто можна було спостерігати, як Анатоль бігав по залу для глядача з пензлями і слойками фарбою, схилявся над шматками розісланої на підлозі мішковини, розмашисто малював і головно "сперечався" з Курбасом. Голосу Леся Степановича не було чути, бо він взагалі ніколи не підвищував тону, тому складалось враження, що "Анатоль гримає на Леся". Тільки так вони називали один одного» [8, с. 39].

Режисер немов випробовував просторові параметри сцени-коробки, яка ставала для нього полігоном пластичних перетворень. Категорично відкидались декорацій, які «виконувались традиційно <…>: площинні, розташовані на трьох

Іл. 3. А. Петрицький. Сценографія та костюми до вистави «Едіп цар» Софокла. Сцена з вистави. 1918

планах куліс, та мальований задник, який був то небом, то лісом або й задньою стінкою приміщення» [10, с. 14]. Внутрішня сутність віршованих текстів символіста Олександра Олеся («Осінь», «Танець життя») виявлялась деталями: вікно, гілля, спалахи кольорів, пластика акторських рухів, звуки, варіативність людських емоцій. У «Едіпі-царі» Софокла на маленькій сцені театру поставав доричний храм із колонами, що здавався величезним храмом-палацом. На просценіумі — невеличкий жертовник. Все було об'ємним (не мальованим) — абсолютна новація української сцени 1918 року. У монохромності простору глядачів вабила «червоно-багряна завіса, що ритмічно рухалась між колонами, підсилюючи враження від хору, — сцена благання народу» [12, с. 25–26]. Режисер вибудовував мізансцени, немов посилаючись на скульптурні композиції фронтонів давньогрецьких храмів: ритмопластика акторської гри відповідала духові оригіналів. Умовне оформлення «розбурхувало творчу фантазію акторів, викликало емоції, що відповідали художній правді сценічної дії» [12, с. 25–26]. У пореволюційних реаліях декорації виконувались з фанери й мішковини, вмикаючи на повну кмітливість сценографа. Все робили разом, у вільний від репетицій час актори латали мішки, зшиваючи їх у полотна. У роботі над костюмами сценограф вправно перетворював мішковину на «оксамит» (іл.3).

Молодий Петрицький легко впишеться у реалії життя театрального колективу. «Худорлявий смуглявий юнак середнього зросту з гострими рисами обличчя в смугастих штанях до кісточок (така була мода), у застебнутій на животі візитці з вкороченими рукавами і з цигаркою в зубах» стане, за визначенням, М. Терещенка «справжнім скарбом» театру. «Бо ж «рідко хто з художників мав таку багату вигадку, як він» [12, с. 24–25]. У просторових рішеннях Шевченкових вистав «Іван Гус» та «Гайдамаки» Петрицький «кількома конденсованими штрихами відображав явища, що містили в собі події часу, наповненого соціальними зрушеннями, втілювали основну ідею спектаклю» [12, с. 26], а у сценографії до «Горя брехунові» Франца Ґрильпарцера (1918) митець розгорне ігрову природу комедійного театру. В умовності дії сценічні зображення/предмети (замки, будиночки, хмаринки, ключі) органічно включались в образно-дієву гру акторів. «Все умовне. Все театральне, видовищне. — Із захватом констатував відомий мистецтвознавець Є. Кузьмін. — Все приковує, збуджує, радує. А головне — молоде, молоде, молоде!» [7, с. 3].

Шляхи Петрицького та Курбаса розійдуться у 1920 році. Художник спрямує свою енергію до московських Вищих художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС) — царини конструктивізму. Курбас, зберігаючи акторів, пройде кола непростих театральних реалій, започаткує й зреалізує на практиці мистецьку програму «Березоля», знайде свого художника — ним стане Вадим Меллер. У творчих проєктах вони з Петрицьким більше не перетнуться. Співіснуватимуть у житті, приятелюватимуть, мешкатимуть в одному гуртожитку, а пізніше у харківському будинку «Слово». Курбас цінував повну відданість власній театральній справі. Творення вистав, реалізація програм «Березоля» стане для нього самого, художника та акторів актом повної віддачі. У надскладному процесі опорою інтелектуала-режисера стане художник-інтелектуал із глибинно-внутрішнім сприйняттям мистецьких цінностей модернізму. За плечима Вадима Меллера — європейська освіта, знання мов, мистецькі школи Парижа й Мюнхена, футуристична огранка у школі-студії Екстер, співпраця із Броніславою Ніжінською. Власний творчий потенціал дозволить сценографу не лише повноцінно включитися у реалізацію просторових проєктів «Березоля», а й очолити його сценографічну майстерню. Творчий тандем Курбас–Меллер залишить в історії українського театру такі шедевральні вистави, як «Ґаз» Ґеорґа Кайзера, «Джиммі Хіґґінс» за Ептоном Синклером (1923), «Народний Малахій» Миколи Куліша (1928) та ін.

Творча самостійність Курбаса і Петрицького не завадять їм лишитися друзями. В архіві сценографа збережуться обережні, стислі рядки, написані десь наприкінці 1950-х: «Курбас не шукав ані грошей, ані матеріального благополуччя — він жив більш ніж скромно, навіть — бідно — книги, книги, мрії і, іноді довгі нічні прогулянки, котрі не давали йому відпочинку, так як ці прогулянки були знову напруженою працею мозку про мистецтво» [15, с. 5]. Хто був спостерігачем цих прогулянок? Мабуть, той, хто сам не мав часу спати ночами. Тоді ж, у 1920-х, створюючи портретну галерею української інтелігенції, Петрицький намалює режисера на тлі його величезної бібліотеки, легкими хвилястими лініями окреслить контури тонко одухотвореної натури режисера. Юрій Смолич згадував, що Петрицькому вдалося «вхопити те світло, яке робило Леся Курбаса ним самим» [10, с. 17–18] (Іл. 4).

Іл. 4. А. Петрицький. Портрет Леся Курбаса. 1926

У 1920-х роках театр був осередком концентрованої мистецької волі багатьох митців. Працюючи у форматах «оголеного» сценічного кубу, художники ставали інженерами сценічних вимірів, вони впускали у простір метал, ритми конструкцій та екранів, електричне світло та ідеологізований прозодяг людини-ґвинтика у масштабах побудови комуністичного майбутнього. Темпоритм дії визначався ритмікою сходів та кутовими нахилами пандусів, світло римувалося з кольором. Невичерпний ентузіазм, абсолютна внутрішня розкутість, тонкощі людських почуттів — за борт, всім правлять логіка, розум, воля і політична доцільність.

Відомий теа-маляр Анатолій Петрицький чітко налаштований на розробку та втілення форматів національного сценографічного конструктивізму. Повернення сценографа гучно анонсувалось, публіка завмирала в очікування. Візитівка процесу — вистава «Вій» М. Гоголя в інтерпретації Остапа Вишні для театру ім. І. Франка (1925). В оновленому варіанті гоголівського матеріалу Хома опинявся на Марсі, актори танцювали осучаснений гопак та вели просякнуті сатирою непманські розмови. Рішення художника на сцені — двоповерхова стіна-конструкція, яка «не була непристойно оголена, як це практикувалося по “пролеткультівських” театрах, а навпаки, аж сяяла

веселкою яскравих барв» [10, с. 13]. Узагальненість та лаконічність сценографічної пропозиції дозволяли миттєво перемикати сюжет дії. Завжди готовий до глузування та жартів, Петрицький посилював акценти, уточнював мізансцени, додавав до загального тла конструкції щити з рекламними вивісками, заповнював сцену павільйонами із жартівливими написами. У марсіянських епізодах інопланетяни були оздоблені велетенськими прожекторами і під кумедні коментарі Хоми Брута (акторська імпровізація в дії) світлові промені «чіпляли» глядачів у партері, «зазирали» у директорську ложу, злітали до гальорки.

Гумор — невід'ємна частина костюмних розробок Петрицького. Ескізи костюмів до франківської вистави «Вій» — авторський варіант іронічно-психологічних характеристик героїв. У парному «портреті» (пародія на старовинні диптихи) змій спокушає вусату «Єву» — нагадування глядачам про хлопців, які у старовинних інтермедіях правили за жінок. Поряд «Адам», який дивиться на змія, що хутко зникає. Підозрюючи недобре, герой палить люльку з такою силою, що художник вважає за потрібне причепити поряд рекламу махри. У ескізі митця «Марсіянин» — космічна істота з електричними дротами, наповненими радієм. «Обличчя в нього нема, — коментував Остап Вишня, — бо нема в науці нічого певного ні про атмосферу на Марсі, ні про мешканців на нім» [14, с. 11]. Преса із задоволенням констатувала, що з поверненням Петрицького в «український театр прийшла яскрава і соковита театральність, видовищність форми і мальовничість в усіх її проявах» [6, с. 333] (Іл. 5, 6).

Головний експериментальний майданчик Петрицького — Харківська українська опера. У дебютній виставі «Сорочинський ярмарок» Модеста Мусоргського простір був затягнутий білим полотном (1925). На обертовому колі розташовувалась дерев'яна конструкція, поряд — дзеркальна поверхня «річки» Псел, із пояснювальним написом. Все працювало в дії: вози з персонажами їхали в одному напрямку, а хата — у протилежному, із додаванням реквізиту конструкція перетворювалась на кузню, шинок, хату Черевика; світло прожекторів посилювало строкатість ярмаркової

Іл. 5, 6. А. Петрицький. Ескізи костюмів Адама і Єви до вистави «Вій» за М. Гоголем. 1925

юрби. У нейтрально-кольоровому просторі з особливою силою звучали барвисті кольори українських строїв, на повну міць проявляла себе ігрова характерність національних типажів. За висловом М. Терещенка, Петрицький був «неабияким майстром у створенні костюмів театральних персонажів. Здавалось, їх він робив з особливою насолодою. Він умів створити ескіз, в лініях і фарбах якого з граничною гостротою виявлявся характер тієї або іншої ролі» [12, с. 34]. Спостерігаючи за акторами, критики із задоволенням писали про «наївних і комічних дорослих дітей Черевика і Кума у <…> білих широких сорочках і штанях», відзначали «пишність та жартівливість в строгих кольорах Парасі, <…> сварливість в крикливих барвах і пихатій постаті її мачухи Хіврі» [2, с. 12—13]. Це був цілковитий розрив зі старими прийомами оформлення оперної вистави.

Петрицького активно запрошують до співпраці й інші оперні сцени країни. Ретельно вивірена умовна конструкція з архітектурними елементами XII століття — сценографія митця до «Князя Ігоря» Бородіна в Одеському оперному театрі (1926). На сцені — ритми стін, склепінь, бань… Традиційно статична оперна масовка, за задумом художника, компанувалась на майданчиках та сходах. У виставі впроваджувались українські наративи, сценограф вдягав головних персонажів та масовку у давньоруські строї. Оздоблені червоним білі сорочки працювали проти варварських ритмів половецьких груп, сповнених агресії, різких кутів у ритмах одягу. У сцені «Половецьких танців» хореограф Касян Голейзовський розгортав «справжню стихійність і кольоровість, зробивши цю сцену ледь не кульмінаційним моментом спектаклю» [14, с. 14].

Вихідний елементом просторового рішення Петрицького опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у Київському оперному театрі стають умовні типажі київської архітектури XVII століття та Запорозької Січі: барокові куполи, ритми веж, кутові поєднання стін куренів (1927). Деталь правила за прообраз цілого. Сценограф працював народними фактурами, до роботи бралися солома, глиняний посуд тощо. Український дух свободи працював у форматах протиставлення: м'яка лірика українського бароко проти екзальтації польської готики.

Іл. 7. А. Петрицький демонструє Г. Юрі та А. Юрському ескізи до вистави «Вій» за М. Гоголем. 1924–25

Вистава несподівано викликала шалений опір. Консервативним прихильникам традицій старого театру не сподобалась умовно-конструктивістська сміливість «Тараса Бульби» Петрицького та режисера Гната Юри. На сторінках преси розгорнулась бурхлива полеміка, громадська думка розділилась. Від прихильників недоторканності побутового етнографізму театрального оформлення лунали вимоги негайно зняти виставу з репертуару. Відстоюючи права нового стилю у сценографії, шанувальники відмічали нюанси зорової інтерпретації: «прекрасні, наприклад, в останній дії мури Дубенські, та їхній штурм такий декоративно-сценічний, добре зроблений й концепція воєводи з такими білими блискучими рурками — неначе взято з малюнку середньовіччя. <…> Звичайно, хто звик до реалістичного оформлення сцени —

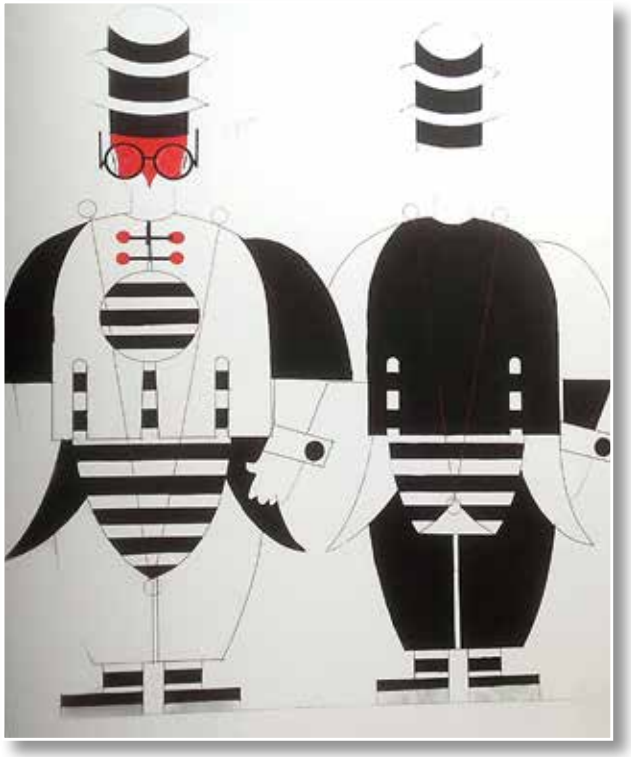
тому здається дивною така постава» [14, с. 24]. Суперечку вирішили глядачі, які завзято розкуповували квитки.

Працюючи з музичною драматургією, Петрицький конструював, компонував, з'єднував, проявляючи алгоритми глибоко національного художника. «В живописі його на перший план виступав вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах — глибокий знавець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. — констатував В. Хмурий. — Проте в загальному підході до театрального оформлення він ніколи не підносив конструктивного принципу до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або того завдання виходив з конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [2, с. 12].

Харківська прем'єра опери «Турандот» Джакомо Пучині (1928) стала тріумфом співтворчості сценографа Петрицького і запрошеного з Праги режисера Луї Лабера. Художник перевершив себе: в дії панувала атмосфера східної казковості, працювала активна динаміка гри. Золотаве крісло Турандот розташовувалось на вкритим чорним лаком циліндровому станку. Численне оточення принцеси знаково-живописно компонувались на планшеті сцени, сходах, майданчиках. Кульмінаційні моменти сюжету позначались ритмікою чорних віял, що складались і розкладались, світлові ефекти поширювались за рахунок ширм, оповитих безліччю лампочок.

Драматургія сюжету підхоплювалась сценографічною режисурою костюмів. Художник робить їх подвійним, кольоровими з фасаду і чорними зі спини. Невірна відповідь на загадку — і атмосфера на сценічному майданчику змінювалась: простір миттєво чорнів. У позитивному варіанті глядач насолоджувався ієрархічною знаковістю та вибагливістю форм. Художник працював деталями: панівне становище владних персон презентувалось посиленою монументальністю округлих форм, «глашатай-писарчук» виокремлювався незвичним капелюхом та круглими окулярами, в образах Пінґа, Панґа й Понґа ритміка «шинуаз» сусідувала із ґротеском комедії дель арте, а одяг «катів» — механізованих істот із замаскованими обличчями та вилупленими очима, чітко свідчив, що художник знався на стилістиці африканських масок. Тільки одяг принца Калафа — вишукано елегантний шовковий халат із кольоровими вставками — був немов з іншого світу. В ескізах костюмів до опери Петрицький майстерно використовував колажі, золочений папір, набивну бавовну, заповнював заквітчане тло геометричними мотивами. В них панувала ритміка кольорових форм, іронічність та вишуканість стилізації, східні мотиви легко вписувались у ритми конструктивізму. В інтерв'ю українській пресі Луї Лабер зазначав, що «художники такого масштабу, як Петрицький, на закордонних сценах є поодинокими» [14, с. 47] (Іл. 7).

Сучасники цінували Петрицького за вміння працювати із театральними костюмами. Беручи до роботи сценічний матеріал, художник вільно апелював до різноманіття мистецьких стилів, характерних деталей історичного та сучасного часопростору. Джерелом костюмів до опери Лисенка «Тарас Бульба» були козацькі портрети XVII–XVIII століть (1920–1921). Сценограф занурювався у кольорові нюанси українського барокового одягу, відточував деталі образних та вікових інтерпретацій, жартував з типажами та образними характеристиками героїв. В ескізах костюмів до «ексцентр-танців» (хореографічні композиції



Іл. 7. А. Петрицький. Ескіз костюму до вистави «Турандот» Дж. Пучині. 1928

К. Голейзовського, 1922) перед глядачем поставав азартний танцювальний дует в англійському стилі. Вписуючи джазові ритми у композиційні формати конструктивізму, митець протиставляв чорно-білі і вохристо-смугасті деталі, загострював лінеарно-кутову енергію рухів, відточував нюанси танцювальних па (Іл. 8). У «Вільгельмі Телі» Джоакіно Росині (1927) митець занурювався в деталі шоломів і нюанси гербової символіки чоловічого й жіночого одягу. Працюючи над ескізами, він накладав золоту фольгу на полотно, використовував аплікацію, грав кольорами і ритмами живописно-геометричних мотивів. У його ескізах лунала емоційна сила образних характеристик, жива субстанція творчого перевтілення та ігрова природа його таланту. Презентовані у альбомі «Анатоль Петрицький. Театральні строї» (1929), костюмні розробки митця не втратили своєї образної сили й дотепер.

Іл. 8. А. Петрицький. Ескіз костюмів до ексцентричних танців. 1922

Висновки. У статті доведено, що авторський стиль Анатолія Петрицького, який передбачає синтез національного мистецького мислення із низкою найновітніших мистецьких стилів першої третини XX століття, був сформований під впливом знакових контактів із найкращими представниками національної інтелігенції та за історичних обставин, що визначили долю країни. Найбільш повноцінно творчий досвід митця буде зреалізований у знакових сценографічних та костюмованих проєктах періоду конструктивізму (1920-ті — початок 1930-х років), які назавжди залишаться в історії образотворчого і театрального мистецтва України зразками органічного поєднанні українського з європейським.

Література

1. Анатоль Петрицький // Мистецтво. 1919, травень. № 1. С. 12.
2. Анатоль Петрицький. Театральні строї / Хмурий В. [Передмова]. Харків: Державне видавництво України, 1925. 85 с.
3. Бородай В. Син свого часу // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 8–9.
4. Єржиковський С. Подиву гідна обдарованість // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 36–38.
5. Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 301–325.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ: Факт, 2000. 160 с.
7. Кузьмін Є. Анатолій Петрицький. Машинопис. Архів Національного художнього музею України, фонд Є. Кузьміна, спр. 28, 28 арк.
8. Нятко П. Невгамовний Анатоль // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. М. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 39–40.
9. Павленко О. З далекого минулого // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 35.
10. Смолич Ю. Мій товариш // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 10–23.
11. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 227 с.
12. Терещенко М. Талант, відданий народові // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. Л. Петрицька, Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1981. С. 24–34.
13. Томашпольська Л. Художники-сценографы круга А. Екстер и А. Богомазова // Зеркало недели. 1995, 28 января. № 4 (17). С. 6.
14. ЦДАМЛМ України, ф. 237, оп. 2, спр. 348, 30 арк.
15. ЦДАМЛМ України, ф. 237, оп. 3, спр. 19, 9 арк.

References

1. Anatol Petrytsky. (1919, May). ***Mystetstvo, 1***, 12 [in Ukrainian].
2. ***Anatol Petrytskyy. Teatralni stroyi*** (1925). [Anatol Petrytskyy. Theatrical Costumes]. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].
3. Borodai, V. (1981). ***Syn svoho chasu*** [True Son of His Time]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), ***Anatoliy Petrytskyy: Spohady pro khudozhnyka*** [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 8–9). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Yerzhikovskii, S. Podyvu hidna obdarovanist [The Gift Worthy of Wonder]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), ***Anatoliy Petrytskyy: Spohady pro khudozhnyka*** [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 36–38). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Kovalenko, G. (2006). Teatralnyy konstruktyvizm 1920- rokiv [Theatrical Constructivism of the 1920s]. In ***Narysy z istoriyi teatralnoho mystetstva Ukrayiny XX stolittya*** [Essays on the History of Ukrainian Theater Art of the 20th Century] (pp. 301–325). Kyiv: Intertekhnologiya [in Ukrainian].
6. Kornienko, N. (2000). ***Ukrayinskyy teatr u peredden tretoho tysyacholittya*** [Ukrainian Theater on the Eve of the Third Millennium]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
7. Kuzmin, E. (n.d.). ***Anatol Petrytsky.*** Mashynopys. Archive of the National Art Museum of Ukraine. E. Kuzmin Fund. Spr. No. 28; ark. 28 [in Ukrainian].
8. Nyatko, P. (1981). Nevhamovnyy Anatol [Restless Anatol]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), ***Anatoliy Petrytskyy: Spohady pro khudozhnyka*** [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 39–40). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Pavlenko, O. (1981). Z dalekoho mynuloho [From the Distant Past]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), ***Anatoliy Petrytskyy: Spohady pro khudozhnyka*** [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (p. 35). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Smolich, Y. (1981). Mii tovarysh [My Friend]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), ***Anatoliy Petrytskyy: Spohady pro khudozhnyka*** [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 10–23). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Stanishevsky, Y. (1973). ***Rezhysura v ukrayinskomu radyanskomu opernomu teatri*** [Directing in the Ukrainian Soviet Opera Theater]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Tereshchenko, M. (1981). Talant, viddanyy narodovi [Talent Dedicated to the People]. In Petrytska, L. & Horbachov, D. (Eds.), ***Anatoliy Petrytskyy: Spohady pro khudozhnyka*** [Anatol Petrytsky: Memories of the Artist] (pp. 24–34). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Tomashpolska, L. (1995, January 28). Khudozhnyky-stsenohrafy kruha A. Ekster y A. Bohomazova [Designers — Stenographers of the Oleksandra Ekster and Oleksandr Bogomazov Circle]. ***Zerkalo Nedeli, 4*** (17), 6 [in Russian].
14. The Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine, f. 237, op. 2, spr. 348, ark. 30.
15. The Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine, f. 237, op. 3, spr. 19, ark. 9.

Olena Kovalchuk

Ukrainian Scenographic Modernism in Early 20th Century: Explorations and Experiments

Abstract. The article examines the main aspects of the creative activity of the outstanding Ukrainian theater artist Anatol Petrytsky — one of the most famous representatives of the national scenographic group who along with Vadym Meller, Oleksandr Khvostenko-Khvostov, Borys Kosarev, and others developed new modernist spatial concepts of the national stage space and laid the foundations for the functionality of the theatrical costume in the performance. The factors of the artist's creative growth are presented against the background of social, historical and cultural phenomena of the country's development in the context of the theatrical and artistic realities of Ukrainian culture in the early 20th century. The author analyzes the historical, social, and psychological manifestations of the artist's creative personality formation — from the initial presentations of the author's style to the creation of the latest constructive projects of the 1920s and early 1930s, which are significant for the cultural and artistic life of Ukraine.

The article traces the evolution of Petrytsky's national consciousness, it raises the issue of the influence on his worldview of the theories and practices of outstanding Ukrainian intellectuals Vasyl Krychevsky, Oleksandra Ekster and Les Kurbas who were not only the founders of symbolic and cultural phenomena in the realm of national theater, visual arts, and cinema but contributed to Petrytsky's strong national foundation in the modernist systems as well. The article also addresses the questions about the role of the costume in the sketch and scenographic projects of the scenographer.

Keywords: Ukrainian scenography in the early 20th century, scenographer and costume designer Anatol Petrytsky, pedagogy of Oleksandra Ekster, the influence of Les Kurbas on Anatol Petrytsky.

Стаття надійшла до редакції 30.08.2024

Тетяна Журавльова

Чоловічі образи в українському кінематографі: «слабкий батько» як соціокультурний конструкт екрану 1920–1930-х років

Male Images in Ukrainian Cinema: The "Weak Father" as a Sociocultural Screen Construct in the 1920s and 1930s

УДК 791-51-055.1(477)"1920/1930"
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318918

Тетяна Журавльова
Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Tetiana Zhuravliova
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor in Cinematology Departament, Kyiv National Ivan Karpenko-Kary University of Theatre, Film and Television
e-mail: juraveltetiana@gmail.com
orcid.org/0000-0002-1724-6395

Анотація. У статті проаналізовано особливості трактування образу батька в українському кінематографі 1920–1930-х років, розглянуто вплив ідеологічних і політичних процесів епохи становлення радянського тоталітаризму на формування культурного героя, зокрема образу батька як слабкого та несвідомого персонажа. Пропаганда в радянському кіно пронизувала всі сфери суспільного життя, а в мистецтві використовувала всі доступні механізми впливу. Предметом дослідження є фільми, в яких архетип батька використано як соціокультурний конструкт для створення необхідних комуністичній ідеології меседжів. У 1920-х роках персонаж батька в українському кіно часто постає як такий, що через свою ідеологічну несвідомість стає причиною загибелі власної дитини. У 1930-х, після проголошення соцреалізму єдиним правильним методом радянського мистецтва, персонаж батька стає фактично допоміжним елементом фільмів, не надаючи кіноархетипіці цього періоду вагомих сенсів. Це зумовлено утвердженням культу особи Іосіфа Сталіна, який у тоталітарний період отримав свою динаміку та типологію. Сакралізований образ вождя мав замінити архаїчний родовий авторитет батьківства на політичну партійну постать. Бездоганність цієї особи, яку можна трактувати як архетип Великого Батька в контексті тоталітарної культури, повинна була підтверджуватися творами мистецтва. Для радянської культурної доктрини образ батька на екрані мав бути наділений архаїчними рисами. Таким чином, розривався культурний та історичний зв'язок між поколіннями українців. Для партії прийнятнішим був новий українець, який зрікався національних ознак, але охоче визнавав себе покірним молодшим братом. Українець на екрані, часто кумедний, але інертний, нерішучий або несвідомий персонаж, у 1930-х роках значною мірою був наслідком формування образу «слабкого батька» в кінематографі попереднього десятиліття.

Ключові слова: український кінематограф, соціокультурний конструкт, тоталітарна доба, образ, персонаж, архетип батька, пропаганда.

Постановка проблеми. Необхідність ревізії батьківських образів минулого постає в час, коли культурна рефлексія щодо чоловічих персонажів у сучасному українському кінематографі стикається з проблемою артикуляції Героя. Нині в ігровому кіно України спостерігається не лише криза маскулінності, а й контроверсійність трактувань поняття мужності (в контексті сутнісних чоловічих рис українських персонажів-чоловіків). Питання фактичного браку персонажа-Героя в архетипічному розумінні цього поняття є відкритим і підлягає мистецтвознавчому, культурологічному чи етнопсихологічному аналізу.

Розкриття проблеми відсутності або малої кількості сильних чоловічих образів в українському кіно впродовж всього історичного періоду пропонується розпочати з аналізу персонажа батька в кінематографі 1920–1930-х років. Зосереджено увагу на розповсюдженій в той час екранній постаті «слабкого батька», який не поділяє «правильну» ідеологію своєї дитини і не є духовним натхненником чи прикладом для своїх дітей. Нівелювання ознак сильного, мудрого батька, наділеного національними рисами, починає інтенсифікуватися саме в цей період.

Батьківський архетип в українському кіномистецтві 1920–1930-х років був трансформований в соціокультурний конструкт, що відображав ідеологічні партійні настанови щодо українства. Л. Андрусів зазначає: «у свідомості архетипи проявляють себе у вигляді емоцій навколо певного образу, символу, мотиву, сюжету, ролі, персонажа. Їх чіткіше можна простежити у міфології, ритуалах, обрядах, народних казках, релігійних віруваннях, моральних кодексах, державних канонічних приписах будь-якій творчості людини» [1, с. 5]. Проблема майже цілковитої відсутності образу сильного батька як сполучної ланки між сьогоденням і ідеалами минулого є актуальною і в сучасному українському кінематографі.

Аналіз попередніх досліджень. Дослідження образу батька в кінематографі України 1920–1930-х років спонукає до його типології. Для аналізу обрано фільми, де персонаж-батько представлений як антипод архетипу Батька, розуміння якого походить від «різноманітних типів богів-батьків, богів-деміургів, Бога-Творця» [1, с. 5].

Архетип витлумачено як універсальну модель колективної психології, що є «підсвідомим виявом етногенетичної пам'яті. Він тісно пов'язаний з такими поняттями, як національний характер, ментальність, спадковість та наступність» [18, с. 97]. О. Береговська досліджує архетип Батька в мистецтві як одну з основ «національного, так і особистісно-психологічного самоусвідомлення» митця [2, с. 89].

Процеси мистецтвознавчого та культурологічного осмислення батьківського архетипу в українському кінематографі проаналізовані в низці статей В. Никоненка. У дослідженні, присвяченому кіно 1920—1930-х років, зроблено висновок, що архетип Батька найчастіше використовувався в конфліктах між старим і архаїчним, з одного боку, та молодим і прогресивним, з другого боку [9, с. 120].

У кінематографі цього періоду батько часто виступає в ролі ворога власної дитини. Проблематика висвітлення образів «ворога» та «героя» в українському кінематографі тоталітарного періоду розкрита в праці А. Пижик, де наголошено пропагандистську спрямованості фільмів про період громадянської війни (радянсько-української війни 1917–1921 років). Героїзація історичних постатей того часу була спрямована на протиставлення образів «ворога» і «героя», що дозволяло показати неминучість поразки українських національних сил і перемоги більшовиків [11, с. 28].

Соціокультурні обставини тоталітарної доби досліджує кінознавець С. Тримбач. Його праці зосереджено на проблемі національної ідентичності українського екрану через постаті визначних режисерів, зокрема О. Довженко. С. Тримбач також наголошує необхідність подолати культурно-колоніальну спадщину, яка активно нав'язувалася від 1920-х років [17, с. 60].

Історичне тло функціонування українського кіно зазначеного періоду входить до наукових інтересів В. Мирославського. У його монографії «Історія українського кіно, 1896–1930: факти і документи» підкреслено конфлікт батьків і дітей в кінематографі 1920-х років та представлено тематичний план ВУФКУ на 1930 рік, який включав шість тем дитячого кіно, зокрема «Вплив дітей на батьків через школу. Зростання дитячої свідомості» [6, с. 292]. Це фактично відображає нівелю-

вання батьківського авторитету в родині, оскільки дитина значною мірою виховується в освітньому закладі, а кінематограф має пропонувати «способи, якими дитина впливає на батьків через школу» [6, с. 292].

Жанрові аспекти фільмів 1920-х років розглянуто в статті В. Мирославського та О. Безручка, де зазначено, що становлення пригодницького жанру в українському кінематографі було тісно пов'язане з проблемою позитивного героя і його «правильної» артикуляції [7, с. 55].

Виклад основного матеріалу. Період 1920-х років є одним з найзначніших у розвитку українського кінематографа. Саме в часи функціонування кінотресту ВУФКУ було закладено основи українського національного кіномистецтва. Кіно того часу приваблювало представників авангардних течій в театрі, літературі та образотворчому мистецтві і «проклало місток між традиціями минулого та технічними можливостями сучасності» [13].

Як зазначає С. Тримбач, передумовою, яка визначила процес розвитку українського кінематографу в цей період, стала потреба в міфі, адже «національний міф є фундаментальною смислопороджуючою структурою <…> міф завжди є джерелом образності, <…> міф виконує в культурі роль екрана, на який проекується практично будь-який продукт творчої діяльності» [16, с. 55].

Сюжети стрічок ВУФКУ часто спиралися на міфологеми з універсальним характером, що дозволяло розраховувати на увагу як української, так і зарубіжної авдиторії. Однак деяка спільність мотивів в українських фільмах ґрунтувалася на архетипних конструкціях, характерних для настроїв тогочасного українського суспільства. Архетипам як «глибинним установкам колективного несвідомого» властиві стійкість і неусвідомленість [3, с. 25].

І. Зубавіна визначає «кіноархетипіку» як поєднання архетипу та кіно, де архетип (від грецького arhe — початок і typos — «першообраз») є «первинною формою для наступних утворень, своєрідною матрицею, яка, насичуючись конкретним змістом, отримує одне з безлічі можливих втілень, перетворюючись на архетипічний образ» [5, с. 76].

Українським митцям потрібно було поєднати ці елементи «колективного несвідомого» з ідеологічними установками, вже вкоріненими в радянському мистецтві наприкінці 1920-х років. Ідеологи «революційного мистецтва», зокрема С. Ейзенштейн, вважали, що «старі» мистецькі форми, що належали до «пасивного мистецтва», містили негативні засоби: сумніви, сльози, сентимент, лірику, психологізм, материнські почуття тощо. Відтак, ці елементи мали бути розчленовані і по-новому зібрані.

Ключові теми радянської кінопропаганди — «революція», «діти», «колективізація», «жінка», «батько», «ворог» — отримали нове естетичне й ідеологічне оформлення. «Ці концепти в контексті радянської агітаційної програми обмежували й замикали людину в рамки певних норм і пропагандистських образів, формуючи горизонт її бачення та мислення» [4].

Одним із наріжних концептів у так званому революційному мистецтві став образ ворога. Для його контрастного висвітлення режисери нерідко зверталися до подій 1917–1918 років та громадянської війни, представляючи ідею вічної боротьби добра зі злом. Найпершим ворогом для радянської системи був контрреволюціонер, і навіть через десятиліття після жовтневого перевороту боротьба за його ідеали не втратила значення.

У двох стрічках дозвукового періоду, «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий) і «Нічний візник» (1928, реж. Г. Тасін), які були зафільмовані на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса), образ ворога-контрреволюціонера представлено доволі абстрактно, як певну колізію. Стара дореволюційна система постає через обставини, в яких персонажі, прихильники цієї системи, є антагоністами. Основний конфлікт відбувається в межах образу головного персонажа — батька, який втрачає дитину.

Архетип Батька зазвичай асоціюється з домінуванням, авторитетом і непохитністю. Важливу роль у такому сприйнятті відіграють релігійні, біблійні образи. Натомість радянська ідеологія деконструює християнські символи й ідеї, перетворюючи революцію на свого роду друге пришестя Христа, кінець історії і виникнення раю на Землі. Християнські заповіді і догмати були перекодовані згідно з постулатами марксизму-ленінізму. За приклад може правити догмат відкуплення, згідно

якого своїми стражданнями і смертю на хресті Христос приніс себе у жертву, тобто відкупив все людство.

У 1920-х роках постає магістральний для радянського мистецтва мотив кривавої офіри, яку батько приносить заради ідеї. Біблійні версії нівелюються, натомість їх сутність оприявнюється через свою протилежність. Образ відданого батька, який приносить у жертву свою дитину заради віри, проявляється в сюжетному мотиві батька, який через власні оманливі переконання стає причиною загибелі сина чи доньки. Це можна звести до концепції несвідомого Батька, де слабке чоловіче начало проявляється в неусвідомлених діях.

Основна провина такого батька — несвоєчасне прозріння, нездатність зрозуміти свою дорослу дитину, яка стоїть на «правильних» класових позиціях. Подібний до персонажів зазначених фільмів — дворецького Антона та візника Гордія — батько сільського активіста Василя зі стрічки О. Довженка «Земля» (1930). Опанас спочатку не підтримує переконання свого сина і втрачає його, проте усвідомлює свою помилку ще за життя сина Василя. Тому й по смерті дитини вся лють спрямована на тих, хто став причиною трагедії, докори сумління тут не мають об'єктивних підстав. Концепція «справедливого батька» в цій стрічці лише підкріплює свій зміст в ритуальному дійстві — похованні активіста Василя.

Персонажі фільмів «Два дні» та «Нічний візник» — швейцар Антон і візник Гордій — є представниками старого порядку, за своїм класовим станом вони фактично належать до прислужників. Вочевидь, така категорія людей в розумінні радянської ідеології вважалась особливо неблагонадійною та ідейно незрілою. Тобто онтологічний Батько дожовтневої доби, на відміну від своєї дитини — людини нової епохи, був наділений низьким рівнем усвідомлення дійсності, не мав, як слуга, власної думки. Така категорія людей і навіть цілі класи мали якнайшвидше відійти в минуле й не заважати будувати нове суспільство.

Аби уникнути декларативності ідеї у таких фільмах, образи героїв наділені суперечливими рисами. Хоча і Антон, і Гордій мають негативну характеристику через прихильність до старого, імперського режиму, обидва є надзвичайно дбайливими батьками. Вони вже немолоді і, очевидно, виховували дітей самотужки, оскільки в сюжеті відсутня персонаж-матір. Їхні стосунки з дітьми часто межують із фемінними характеристиками батьківства: ці чоловіки фізично не здатні врятувати своїх дітей від загибелі, вони емоційні, співчутливі, страждання від смерті дітей у них виражені виразно, через зовнішні прояви.

У фільмі «Нічний візник» головну роль виконує один з найпопулярніших акторів того часу А. Бучма. Завдяки своїй театральній школі і пластичній виразності А. Бучма глибоко передає страждання персонажа, розкаяння через власні помилки. Гордій, прагнучи захистити свою доньку від небезпеки, яка загрожує їй через її зв'язки з більшовицькими підпільниками, вирішує видати білогвардійцям її товариша. В результаті його доньку Катерину страчено. До цього моменту ми бачимо, що Катерина є єдиною близькою людиною для Гордія, його турбота про неї очевидна: він жартівливо будить її вранці перед роботою і купує їй шовкову хустку.

Розгортання сюжету триває за законами драматичної пружини: Гордій везе власну доньку на страту. Динамічний монтаж, крупні плани головного героя додають неабиякої напруги перебігу подій, глядач має дещицю надії, що Гордій якимось чином врятує Катерину. Проте цього не стається. Авторитет батька фактично зруйновано у фіналі.

Сам факт вбивства не показано на екрані, донька з мольбою дивиться впритул на батька, але той нічим не може зарадити. Постріл. І у кадрі лише рука дівчини безсило падає на бруківку. Напівзбожеволілий погляд Гордія промовистіший за сцену розстрілу. Гордій отримує від офіцерів гроші за мовчання, ті не знають, що він — батько підпільниці. Потім він повертається на місце вбивства, намагається побачити доньку бодай в морзі — ці сцени створені на крупних планах. У своїй спорожнілій оселі візниця Гордій кружляє навколо столу, притискаючи до грудей хустку, яку так і не подарував донці. А. Бучма наділив персонажа рисами, які на початку обурюють, але потім характер розкривається таким чином, що мимоволі глядач співчуває Гордієві, тільки-но той почитає визнавати свою фатальну помилку.

Аналогічно відбувається руйнація архетипу Батька у фільмі «Два дні». Швейцар Антон, який

залишається в маєтку після втечі «панів», крім ідейної невизначеності, має іншу «хибу» — сердечність. Газета «Труд» зазначила, що фільм, попри свою схематичність і певну мелодраматичність, «має справу з живою людиною і живим життям» [6, с. 221].

З точки зору класової боротьби, оцінка такої риси, як співчутливість, була негативною — «мелодраматичною» і проявом слабкодухості. Антон виявляє терпимість до юного барчука, ховаючи його на горищі маєтку замість того, щоб повідомити про нього у відповідні органи. Барчук, не оцінюючи доброти Антона, зраджує його, видаючи місце перебування сина Антона, більшовика Андрія, білогвардійцям.

Біль, завданий Антонові через смерть єдиного сина, глядач відчуває завдяки акторській грі І. Замичковського. Дізнавшись про наміри білогвардійців щодо Андрія, Антон, стоячи на колінах, наївно молить барчука забрати своє свідчення назад. Потім довго сидить на місці страти Андрія, плаче і обіймає босі ноги повішеного сина — єдину деталь у кадрі, що свідчить про смерть людини. Ця повільна за темпом сцена є яскравою контрастною до подальших динамічних епізодів, таких як підпал маєтку разом із білогвардійцями та сплячим барчуком. Ті, хто буде жорстоко покараний, не викликають щонайменшого співчуття, на відміну від самого Антона.

Обидва герої — Гордій і Антон — у фіналі мстяться кривдникам своїх дітей, але ця остання сюжетна подія не робить їх образи більш активними. Помста не носить трагедійного характеру відплати. Адже зло було закладене в самих головних персонажах, і вони покарані позбавленням статусу батьківства. Обидва герої діють у фіналі, перебуваючи в стані божевілля, і саме через каяття досягають прозріння — усвідомлення своєї неправоти.

Персонажі, що втілюють архетип Батька в аналізованих фільмах, попри свої злочини, мають мало спільного з архетипом Батька-Кроноса, який знищує своїх дітей. Радше йдеться про пародіювання такого архетипу. Справжній Злий Батько з'явиться в радянському кінематографі пізніше, під час сталінської епохи. Батько як класовий ворог, якого потрібно знищити заради світлого майбутнього, десакралізував свою архетипічну першооснову. Як тут не згадати промову молодого командира з фільму О. Довженка «Щорс»: «І нерідко <…> сини стріляли в батьків, і це не вважалось батьковбивством, а називалось просто: син проти батька. Треба, так треба, час такий».

Батько як уособлення несвідомих стихійних імпульсів яскраво втілений в образі шахтаря Никанора у стрічці Л. Лукова «Я люблю» (1936). Никанор, як Антон та Гордій, уособлює старий світогляд. Його промовисте прізвище Голота, з одного боку, відсилає до старовинних козацьких дум, герой яких «не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота», а з другого, є синонімом онтологічної нездоланної вбогості. Никанор, незважаючи на свої зусилля, залишає за собою бідність навіть після переїзду до шахтарського поселення в пошуках ліпшого життя. Халупа, яку він будує самотужки, стає карикатурою на сільську хату.

Зміна статусу з селянина на робітника не принесла Никанорові щастя і не змінила його патріархальних звичок. У нападі люті він б'є дорослого сина і відштовхує власну дружину, яка через це гине. Фізична міць є прокляттям Никанора і його слабкістю, адже свої родові вади він передає сину, який також піднімає руку на доньку. Попри це, «в цій похмурій, темній людині живе любов до своєї родини, світлі й чисті мрії про майбутнє» [19, с. 188]. Коли ці мрії руйнуються, чоловік шахтарським кайлом розбиває стіну власної оселі. Погляд Никанора сповнений безумства. За ідеологією соцреалізму, такі несвідомі персонажі мали або вмерти, або збожеволіти, адже власним дітям і онукам вони не могли бути прикладом «правильної» свідомості. «Незрозуміло жив. А могутній був старий!» — згадує про Никанора очільник робітничого шахтарського руху. Слабкий батько був ідеологічно необхідним елементом сталінського кінематографу, адже в тоталітарній державі у лідера не могло бути конкурентів.

Мораль тоталітарної держави вже від 1930-х років фактично диктувала мистецтву єдиний меседж щодо образу батька. Іосіф Сталін на довгі десятиліття став у суспільній свідомості втіленням абсолютної маскулінності і єдиним батьком для всіх народів СРСР. Несвідомі, нерішучі або ті, що не визначились із класовою позицією персонажі в екранній оповіді вже не репрезентували архетип Батька.

Культ Вождя — Великого Батька поступово впроваджувався в суспільну свідомість радянських громадян. Для цього не було необхідності створювати ігрові фільми з персонажем-Сталіном, хоча таких фільмів також було немало. Достатньо було і його присутності в кадрі у вигляді картин чи портретів, пісень і віршів, які прославляли його особу. Значна частина населення СРСР не мала доступу до кінотеатрів, про Сталіна вона дізнавалася з радіоприймачів і газет. Така утаємниченість ще більше дистанціювала постать диктатора від реальної особи, уподібнюючи його міфічному божеству, яке керувало долями мільйонів людей, тримало їх у страху і покорі.

У зв'язку з цим тезу про мотив жертвоприношення в радянському кіно кінця 1920-х — 1930-х років можна трактувати так, як пропонує кінознавиця О. Мусієнко, згадуючи стрічку О. Довженка: «Василь у "Землі" поєднає в собі функції "культурного героя" і жертви. Для того, щоб земля принесла багатий врожай, у жертву повинна бути принесена найкраща людина. <…> Від міфів в народні казки перекочувала вимога хтонічних чудовиськ віддавати їм у жертву найдорожче» [8, с. 132].

У кінематографі, окрім екранної сталініани, образ сильного та беззаперечного лідера мав бути винятковим і єдиним. Навіть історичні персони на екрані 1930-х років, які також постали народними героями, в створеній радянською культурою міфології поступалися образу Сталіна. Намісниками такого «божества» були, звісно, партійні лідери, які озвучували його прагнення та завдання. Якщо життя стало «легше й веселіше», то сумнів у цій сталінській репліці могли висловлювати лише вороги радянського народу.

Цікаву думку щодо сублімації архетипу Великого Батька в українському кінематографі 1930-х років висловила О. Родигіна. Аналізуючи культурні і філософські домінанти періоду становлення соцреалізму, авторка відзначає появу екранного архетипу Старшого Брата як похідного від архетипу Великого Батька [15, с. 173]. Напередодні воєнних подій 1939 року виникає теза про «великий російський народ» як перший серед рівних, попри декларований радянською ідеологією інтернаціоналізм. «На практиці це обертається процесом їх поступової русифікації. Українська складова життя шахтарів Донбасу яскраво представлена у фільмах "Ентузіазм" (1930) та "Шахтарі" (1937). Однак вже в першій частині картини "Велике життя" (1939) вона є невираженою, а в другій частині (1946) — цілком знівельованою. Більше того, в останньому фільмі самоідентифікація як "русский" виявляється пріоритетною в порівнянні з радянською ідентичністю героїв» [15, с. 173].

У цьому контексті варто ще раз згадати стрічку Л. Лукова «Я люблю». Російськомовні персонажі — і чоловіки, і жінки, що живуть у шахтарському поселенні на Донеччині — вдягнені в український національний одяг (події фільму розгортаються ще за часів царського режиму), співають російські пісні, попри явно українські імена й прізвища персонажів — Остап, Горпина, Гарбуз. Шахтарів, батька і сина Голот, у фільмі називають «російськими богатирями».

Старший Брат, росіянин, домінував над так званими меншими братами і був ретранслятором ідей Батька, проте в жодному разі не заступав його. Такий розподіл функцій позбавляв «братів» необхідності набувати досвід, дозволяв їм «бути "вічно молодими" і, за необхідності, без вагань віддати своє життя заради Батька, Матері-Партії та соціалістичної Батьківщини» [15, с. 173].

Персонаж-українець, молодший брат, міг з'явитися в українському кіно 1930-х років в екранізаціях класичних творів літератури та драматургії. Персонаж-батько також міг бути присутнім у таких фільмах; згадаємо, наприклад, музичний фільм за твором М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» (1938, реж. М. Екк). Батько як чоловік-підкаблучник, звісно ж, не міг розглядатися як образ, що відповідає конкретному архетипу. Архетипічності йому може надати хіба ідеологічний контекст — в українському кінематографі саме такий образ батька — нерішучий, інертний — був найприйнятнішим.

Українство як поняття було остаточно знівельоване в кінематографі 1930-х років. Його стереотипні наочні атрибути — шаровари, віночки та вишиті сорочки — ще залишалися в українських фільмах, навіть у таких пропагандистських, як «колгоспні» комедії І. Пир'єва «Багата наречена» та «Трактористи». Молодший брат не мав виходити за межі сільського пейзажу. Проте й у нього в міфологемі про соціалістичний рай на землі були перспективи: варто було долучитися до нового класу — свідомі-

шого за селянство, кориснішого за інтелігенцію, але ще менш значущого, ніж пролетаріат — колгоспника. До речі, про батьків і матерів у комедіях Пир'єва навіть не йдеться. Герої вже відірвані від власних родин та увійшли в нову соціалістичну колгоспну родину.

Якщо в «Землі» О. Довженка ще існували сумніви щодо доцільності колгоспів серед селян, і батько головного героя Василя був одним з тих, хто спочатку не вірив у нове, прогресивне, то вже в середині 1930-х і пізніше такі сумніви вважались злочинними проявами. Персонажі, які не сприймали радянську владу чи більшовицькі ідеї, вже не вважались носіями архаїчних, відсталих цінностей; їх зараховували до ворогів народу. З соцреалістичним поступом відійшла в небуття «одна з основних дихотомій суспільної свідомості 1920-х років — старе та нове. Ця опозиція найчастіше проявлялася через конфлікт батьків та дітей» [9, с. 121]. У 1930-х такі конфлікти майже зникають з екранних історій. Роль персонажа батька зводиться до незначних допоміжних сюжетних функцій і більше не артикулюється як вагома, провідна. Частіше про наявність у головного героя чи героїні батька взагалі не йдеться. Роль голови роду остаточно нівелюється як у суспільній свідомості, так і в мистецьких проявах, які наскрізь були просочені партійною ідеологією. Кінематограф того часу демонструє нам «моторошне пророцтво: нація, знаходячись перед лицем найстрашніших історичних катаклізмів, остаточно залишилась без рідної батьківської опіки» [9, с. 125].

Великий Батько, який не так любить своїх дітей, як карає, Старший Брат, що вважає справедливим своє право на домінування (архетип Матері-Батьківщини до війни ще не мав яскравих проявів у кіномистецтві), — це основні праобрази в культурній та суспільній свідомості українців 1930-х років. Нинішній український світогляд, попри різноманітні трансформаційні процеси, усе ще живиться радянськими міфологемами, які впроваджувалися через страх, геноцид і приниження національної гідності.

Задля подолання історичних та культурних травм українцям необхідні перемоги, зазначив в інтерв'ю часопису «Локальна історія» український літературознавець і психоаналітик Ю. Прохасько. Адже «наша спільнота українська є такою, яка великою мірою для себе і зовнішнього світу схильна окреслювати себе через втрату, травму, скаліченість, страждання» [14].

Культурні запити українського суспільства мають виявлятися в новому типі екранного героя: «Він має бути носієм духовних цінностей та поведінкових ознак, що відповідають нагальній емоційній потребі глядацької аудиторії та сприяти реалізації консолідаційної і компенсаторної функції екранного видовища» [12, с. 94, 95].

Висновки. Майже сімдесятирічний ідеологічний пресинг СРСР на українську культуру, зокрема кінематограф, відбився на доволі повільному поступі національної ідентифікації нашого кінематографу, що вилилося в десятиліття стагнації вже в добу незалежності та важкі і болючі етапи формування суспільної свідомості. Тривалий час відбувалося ідеологічне нівелювання архетипу Героя в нашому кіно. До історичних першопричин відсутності національного героїчного типу можна віднести цілеспрямоване ідеологічне руйнування образу батька в українському кінематографі починаючи від 1920-х років. Батько як ідейно несвідомий, зі стихійними імпульсами, з архаїчним мисленням, був закарбований в суспільній свідомості як тип, що викликає відчуження чи байдужість, що руйнувало культурний та історичний зв'язок між поколіннями українців. Для партії прийнятнішим був новий українець, який зрікався національних ознак, але охоче визнавав себе покірним молодшим братом. Українець на екрані, нерідко кумедний, але інертний, нерішучий або несвідомий персонаж, у 1930-х роках значною мірою був наслідком формування образу «слабкого батька» в кінематографі попереднього десятиліття.

Негативний історичний досвід попередніх поколінь має бути переосмислений і відрефлексований, аби подолати власну меншовартість та свідому й підсвідому залежність від ідеологій колишньої імперії. Екранні персонажі, які транслюють переможні риси, конче потрібні сучасному українському глядачеві. Зокрема, чоловічі образи можуть вплинути на самосвідомість українців і трансформувати в культурі сталі уявлення про батька, надаючи перевагу архетипу Батька-Захисника.

Література

1. Андрусів Л. Архетип Батька: історико-філософський аналіз // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2019. Вип. 24. С. 4–9. DOI: 10.24919/2308-4863.1/24.176699
2. Береговська Х. Архетип батька в мистецтві Василя Курилика: типологія та смислові конотації // Культура і сучасність. 2019. № 1. С. 89–95. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2019.180523
3. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ: Фірма «Довіра», 1993. 414 с.
4. ВУФКУ: По той бік екрану: Інсталяція «кіно/пропаганда» // Dovzhenko Center. Дата оновлення: 2021. URL: https://vufku.org/vystavka/po-toj-bik-ekranu-instaliatsiia-kino-propahanda (дата звернення 15.09.2024).
5. Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 19–26. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269658
6. Мирославський В. Історія українського кіно, 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Харків: Дім Реклами, 2018. 528 с.
7. Мирославський В., Безручко О. Становлення пригодницького жанру в українському кінематографі першої половини 1920-х років // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45, С. 54–58. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247343
8. Мусієнко О. Українське кіно 30-х рр.: по той бік соціалістичного реалізму // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 117–164.
9. Никоненко В. Постать батька в українському кінематографі 1920-х років: соціокультурний аспект // SWorldJournal. 2023. Вип. 22 (4). С. 120–125. DOI: 10.30888/2663-5712.2023-22-04-035
10. Павліченко Є. Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія). 2023. Вип. 47. С. 79–84. DOI: 10.35619/ucpmk.v47i.726
11. Пижик А. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. // Грані. 2018. Том 21, № 6. С. 28–38. DOI: 10.15421/171881
12. Пономаренко О. Синкретична сутність поведінкової природи українського героя // Культура України. 2023. Вип. 82. С. 94–98. DOI: 10.31516/2410-5325.082.11
13. Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів // Україна Модерна. Дата оновлення 15.03.2017. URL: https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema (дата звернення 15.09.2024).
14. Прохасько Ю. Ментальність українців та історичні травми // Локальна історія. Дата оновлення 07.08.2022. URL: https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/mentalnist-ukrayintsiv-ta-istorichni-travmi/ (дата звернення 15.09.2024).
15. Родигіна О. Діалектичні суперечності тоталітарної дійсності в творах радянського кінематографу 1930–40-х рр. // Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. 2012. Том 1 № 4. С. 171–175.
16. Тримбач С. Історія українського кіно (1910–1920-ті роки) // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 53–76.
17. Тримбач С. Культурно-колоніальна спадщина Росії в українському кінематографі: проблеми подолання (стенограма доповіді на засіданні Президії НАН України 19 жовтня 2022 р.) // Вісник Національної академії наук України. 2022. № 12. С. 58–67. DOI: 10.15407/visn2022.12.058
18. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 2016. Вип. 1. С. 96–100.
19. Шупик О. Комедії І. Пир'єва та фільми виробничої тематики Л. Лукова як відповідь на соціальне замовлення часу // Нариси з історії кіномистецтва України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 165–194.

References

1. Andrusiv, L. (2019). Arkhetyp Batka: istoryko-filosofskyi analiz [The Archetype of the Father: A Historical and Philosophical Analysis]. ***Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, 24***, 4–9. DOI: 10.24919/2308-4863.1/24.176699 [in Ukrainian].
2. Berehovska, Kh. (2019). Arkhetyp batka v mystetstvi Vasylia Kurylyka: typolohiia ta smyslovi konotatsii [The Archetype of the Father in the Art of William Kurelek: Typology and Semantic Connotations]. ***Culture and Contemporaneity, 1***, 89–95. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2019.180523 [in Ukrainian].
3. Bulashev, H. (1993). ***Ukrainskyi narod u svoikh lehendakh, relihiinykh pohliadakh ta viruvanniakh: Kosmohonichni ukrainski narodni pohliady ta viruvannia*** [The Ukrainian People in Their Legends, Religious Views and Beliefs: Cosmogonic Ukrainian Folk Beliefs]. Kyiv: Firma Dovira [in Ukrainian].
4. VUFKU: Po toi bik ekranu: Instaliatsiia "kino/propahanda." (2021). [VUFKU: On the Other Side of the Screen: ***Cinema/Propaganda*** Installation]. ***Dovzhenko Center.*** Retrieved from: https://vufku.org/vystavka/po-toj-bik-ekranu-instaliatsiia-kino-propahanda [in Ukrainian].
5. Zubavina, I. (2022). Aktualizatsiia arkhetypu divy-voitelky v kinematohrafi Ukrainy pochatku XXI stolittia. [Actualization of the Warrior Maiden Archetype in Ukrainian Cinema in the Early 21st Century]. ***Contemporary Art, 18***, 19–26. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269658 [in Ukrainian].
6. Myslavskyi, V. (2018). ***Istoriia ukrainskoho kino, 1896–1930: fakty i dokumenty*** [History of Ukrainian Cinema, 1896–1930: Facts and Documents]. Vol. 2. Kharkiv: Dim Reklamy [in Ukrainian].

7. Myslavskyi, V. & Bezruchko, O. (2021). Stanovlennia pryhodnytskoho zhanru v ukrainskomu kinematohrafi pershoi polovyny 1920-kh rokiv [The Development of the Adventure Genre in the Ukrainian Cinematography of the First Half of the 1920s]. ***Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, 45***, 54–58. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247343 [in Ukrainian].
8. Musiienko, O. (2006). Ukrainske kino 30-kh rr.: po toi bik sotsialistychnoho realizmu. [Ukrainian Cinema of the 1930s: On the Other Side of Socialist Realism]. ***Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*** (pp. 117–164). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
9. Nykonenko, V. (2023). Postat batka v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rokiv: sotsiokulturnyi aspekt [Father Figure in the Ukrainian Cinematography of the 1920s: The Sociocultural Aspect]. ***SWorldJournal, 4*** (22-04), 120–125. DOI: 10.30888/2663-5712.2023-22-04-035 [in Ukrainian].
10. Pavlichenko, Ye. (2023). Osoblyvosti konstruiuvannia natsionalnoi identychnosti v suchasnii vizualnii kulturi Ukrainy [Features of Constructed National Identity in Modern Visual Culture of Ukraine]. ***Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development Scientific Journals. Branch: Culturology, 47***, 79–84. DOI: 10.35619/ucpmk.v47i.726 [in Ukrainian].
11. Pyzhyk, A. (2018). Vtilennia v radianskomu khudozhnomu kino obraziv "voroha" ta "heroia" periodu Ukrainskoi revoliutsii 1917–1921 rr. [The Embodiment of the Images of the "Enemy" and the "Hero" of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 in Soviet Feature Films]. ***Hrani, 21*** (6), 28–38. DOI: 10.15421/171881 [in Ukrainian].
12. Ponomarenko, O. (2023). Synkretychna sutnist povedinkovoi pryrody ukrainskoho heroia [The Syncretic Essence of the Behavioral Nature of the Ukrainian Hero]. ***Culture of Ukraine, 82***, 94–98. DOI: 10.31516/2410-5325.082.11 [in Ukrainian].
13. Prymachenko, Ya. (2017, March 15). Ukrainske kino 1920-kh rokiv u poshukakh vlasnykh tem ta smysliv [Ukrainian Cinema of the 1920s in Search of Its Own Topics and Meanings]. ***Ukraina Moderna.*** Retrieved from https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema [in Ukrainian].
14. Prokhasko, Yu. (2022, August 7). Mentalnist ukraintsiv ta istorychni travmy [Ukrainian Mentality and Historical Traumas]. ***Lokalna istoriia.*** Retrieved from https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/mentalnist-ukrayintsiv-ta-istorichni-travmi/ [in Ukrainian].
15. Rodyhina, O. (2012). Dialektychni superechnosti totalitarnoï diysnosti v tvorakh radianskoho kinematohrafu 1930–40-kh rr. [Dialectical Contradictions of Totalitarian Reality in Soviet Cinema of the 1930s and 1940s]. ***Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa, 1*** (4), 171–175 [in Ukrainian].
16. Trymbach, S. (2006). Istoriia ukrainskoho kino (1910–1920-ti roky) [History of Ukrainian Cinema (the 1910s and 1920s)]. ***Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*** (pp. 53–76). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
17. Trymbach, S. (2022). Kulturno-kolonialna spadshchyna Rosii v ukrainskomu kinematohrafi: problemy podolannia (stenohrama dopovidi na zasidanni Prezydii NAN Ukrainy 19 zhovtnia 2022 r.) [The Cultural and Colonial Heritage of Russia in Ukrainian Cinema: Overcoming the Problems (Transcript of the Report at the Meeting of the Presidium of the National Academy of Sciences of Ukraine on October 19, 2022)]. ***Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy, 12***, 58–67. DOI: 10.15407/visn2022.12.058 [in Ukrainian].
18. Urys, T. (2016). Arkhetyp yak estetychna dominanta khudozhnoho vyrazhennia modusu natsionalnoi identychnosti v suchasnii ukrainskii poezii [Archetype as an Aesthetic Dominant of Artistic Expression of the Mode of National Identity in Contemporary Ukrainian Poetry]. ***Scientific Bulletin of Uzhhorod National University. Series Philology, 1***, 96–100 [in Ukrainian].
19. Shupyk, O. (2006). Komedii I. Pyrieva ta filmy vyrobnychoi tematyky L. Lukova yak vidpovid na sotsialne zamovlennia chasu [Ivan Pyriev's Comedies and Leonid Lukov's Industrial Films as a Response to the Social Order of the Time]. ***Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*** (pp. 165–194). Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

Tetiana Zhuravliova

Male Images in Ukrainian Cinema: The "Weak Father" as a Sociocultural Screen Construct in the 1920s and 1930s

Abstract. The article analyzes the distinctive features of interpreting the image of the father in Ukrainian cinema of the 1920s and 1930s, examines the influence of ideological and political processes of the era of Soviet totalitarianism on the development of a cultural hero, in particular the image of the father as a weak and unconscious character. Propaganda in Soviet cinema permeated all spheres of public life, and it also used all available mechanisms of influence in art. The subject of the study is films in which the father archetype is used as a sociocultural construct to create messages necessary for communist ideology. In the 1920s, the character of the father in Ukrainian cinema often embodied the type of a weak, unconscious father who, due to his ideological unconsciousness, causes the death of his child. In the 1930s, after the proclamation of socialist realism as the only correct method of Soviet art, the father character became a mere auxiliary element of films, not giving the film archetype of this period any significant meaning. This is due to the establishment of the personality cult of Joseph Stalin, which gained its own dynamics and typology during the totalitarian period. The sacralized image of the leader was

supposed to replace the archaic tribal authority of fatherhood with a political party figure. The flawlessness of this person, who can be interpreted as the archetype of the Great Father in the context of totalitarian culture, was to be confirmed by works of art. For the Soviet cultural doctrine, the image of the father on the screen had to be endowed with archaic thinking. Thus, the cultural and historical connection between generations of Ukrainians was severed. The party preferred a new Ukrainian who renounced his national traits and willingly recognized himself as a submissive younger brother. The Ukrainian on the screen, often a funny but inert, indecisive, or unconscious character, in the 1930s was largely a consequence of the image of the weak father in the cinema of the previous decade.

Keywords: Ukrainian cinema, sociocultural construct, totalitarian era, father archetype, image, character, older brother archetype, propaganda.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2024

Michael D. Reisman

The Potential of Drama Therapy in Ukraine During Wartime
Потенціал драматерапії в Україні під час війни

УДК 615.851:792]:355.018
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318914

Michael D. Reisman
Master of Arts, Juris Doctor, drama therapist, civil prosecutor in the New York State Attorney General's Office, USA

Майкл Рейсмен
Магістр мистецтв, доктор правознавства, драматерапевт, цивільний прокурор в Генеральній прокуратурі штату Нью-Йорк, США
e-mail: Michael.David.Reisman@gmail.com
orcid.org/0009-0006-8960-6237

Abstract. This article explores the potential of drama therapy in Ukraine to address the country's mental health crisis, which has been exacerbated by ten years of war. It describes the goals of drama therapy, which include the expression and containment of emotion, the development of interpersonal skills, and empowerment. Strengths and limitations of the evidence base for drama therapy are discussed. Then the article presents key concepts of Developmental Transformations (DvT) drama therapy, which is used with a variety of populations around the world and in which the therapist interacts dramatically and improvisationally with one or more clients in a mutually created playspace. The article describes DvT drama therapy workshops that were held in Lviv, Irpin, and Kyiv in April 2024 with 200 Ukrainian psychologists, university students, and artists, and key images and themes that emerged. The article concludes that drama therapy can play a role in promoting mental health in Ukraine.

Keywords: Developmental Transformations, drama therapy, mental health crisis in Ukraine, improvisational theatre, playspace, development of interpersonal skills, the expression and containment of emotion.

Air alert is over in Kyiv. Watch out for further information. How are you?

Air Alert! App, 2024

The purpose of playing is to hold the mirror up to nature, to show virtue its own feature, scorn its own image, and the very age and body of the time its form and impression.

William Shakespeare, *Hamlet*, c. 1601

In 2023, more than one-third of adults living in Ukraine had a diagnosable mental health disorder (Martsenkovskyi et al., 2024, p. 6) and 57 % were at risk of developing such disorders ("How Are You?", 2023). Unfortunately, the Ukrainian mental health care system, under-resourced before the full-scale Russian invasion, has been damaged by the war and struggles to keep up with the growing demand for treatment (Goto et al., 2023). Addressing Ukraine's mental health crisis requires a multifaceted approach (Pinchuk et al., 2024). One tool could be evidence-based creative arts therapies, in particular drama therapy, which might be deployed in a scalable way to help Ukrainians relieve stress, manage symptoms, and empower themselves.

This article explores the potential of drama therapy in Ukraine, as shown by drama therapy workshops held in Lviv, Irpin, and Kyiv in April 2024. The first section describes the goals of drama therapy and its evidence

base. The second section provides an overview of Developmental Transformations (DvT) drama therapy, a technique in which the therapist interacts dramatically and improvisationally with one or more clients in a mutually created playspace. The third section discusses DvT drama therapy workshops in Ukraine in April 2024 that involved 200 Ukrainian psychologists, university students, and artists.

The Goals and Evidence Base of Drama Therapy. The roots of drama therapy extend back to ancient Greek theatre, in which plays were performed to induce catharsis — a release of deep feelings — in the audience (Jones, 1996, p. 44). In *The Body Keeps the Score*, the Dutch-American psychiatrist Bessel van der Kolk (2015) wrote that "theater gives trauma survivors a chance to connect with one another by deeply experiencing their common humanity" (p. 337). Drama therapy seeks a similar effect but works with patients as active participants rather than passive spectators.

More than one hundred years ago in Vienna and later in the United States, the Romanian psychiatrist Jacob Moreno developed psychodrama, in which a person enacts the relevant events in their lives instead of simply talking about them (Blatner & Blatner, 1988, p. 1). Psychodrama gave rise to playback theatre, in which actors improvise and perform short plays in response to audience members' personal stories, creating a powerful effect (Moran & Alon, 2011). Drama therapy, which evolved as a distinct field in the U.S. and in the United Kingdom starting in the 1930s and 1940s, incorporates elements of psychodrama and playback but also involves fictional stories, including improvised scenes and fairy tales (Kedem-Tahar & Felix-Kellermann, 1996). Drama therapy is also influenced by psychology-based acting training, the "alienation effect" of Bertolt Brecht, Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, and physical and experimental theatre, in particular that inspired by Jerzy Grotowksi.

According to the North American Drama Therapy Association, "drama therapy is the intentional use of drama and/or theatre processes to achieve therapeutic goals" ("What Is Drama Therapy?", 2024b). The British Association of Dramatherapists states: "Dramatherapy is a form of Psychotherapy. Dramatherapists are both clinicians and artists that draw on their knowledge of theatre and therapy to use as a medium for psychological therapy that may include drama, story-making, music, movement, and art; to work with any issue that has presented itself" ("What Is Drama Therapy?", 2024a).

The main goals of drama therapy include: (i) expression and containment of emotion; (ii) developing the observing self; (iii) expansion of role repertoire; (iv) modification and expansion of self-image; and (v) facilitation of social interaction and the development of interpersonal skills (Emunah, 1994, pp. 31–33). Increasingly, drama therapists have identified empowerment of patients as another important goal (Reisman, 2016). Additionally, evidence suggests that theatre and role playing may rewire limiting beliefs and improve brain function (van der Kolk, 2015, pp. 332–334, 336–348; Brown, 2019; Atiomo, 2018; Hough & Hough, 2012).

The effectiveness of drama therapy has been reported in hundreds of books and articles, mostly in the form of case studies. In particular, the literature describes significant observed benefits of DvT drama therapy (Sajnani et al., 2023), including with adult psychiatric patients (Reisman, 2016; Butler, 2012; Galway et al., 2003; Schnee, 1996; Johnson et al., 1996), abused children (Pitre et al., 2016; Pitre et al., 2015; Reynolds, 2011; James et al., 2005), combat veterans with post-traumatic stress disorder (James & Johnson, 1996a; James & Johnson, 1996b), and the elderly (Johnson, 1986; Johnson et al., 2003). However, despite the fact that hospitals, clinics, and schools in many countries employ drama therapists, including practitioners of DvT, drama therapy is sometimes seen as frivolous, mysterious, and even risky. This may be due to the dominant medical model's emphasis on biological treatments, the limited numbers of drama therapists with quantitative research skills, and lack of financial incentives to fund drama therapy outcomes research (as compared to pharmaceuticals). However, quantitative studies of drama therapy are being published in peer-reviewed journals with increasing frequency.

Systematic reviews of quantitative studies of drama therapy have found that adults with psychosis showed improved social functioning, behaviors, and symptoms (Melvin at al., 2024), adults with mental health issues in forensic settings showed reduced anger and increased emotional activation (Keiller et al., 2023b), and adult substance abusers maintained or improved abstinence goals, quality of life, and social and occupational engagement (Leather & Kewley, 2019). Systematic reviews of drama therapy with children found improvement in trauma symptoms (Keiller et al., 2023a), and improvement in

social functioning, coping and regulation processes, and cognitive development (Berghs et al., 2022). Other systematic reviews found an overall medium effect of drama-based therapies (psychodrama and drama therapy) on both psychological and behavioral mental health outcomes (Orkibi et al., 2023), and that drama-based interventions have the potential to improve mental health including trauma-related disorders, and psychological well-being (Jiang et al., 2023). Despite these promising results, it must be understood that the quantitative evidence base for drama therapy is small and many studies exhibit methodological flaws, such as lacking control groups. Larger, more methodologically robust studies will hopefully address these shortcomings.

The Developmental Transformations (DvT) Drama Therapy Method. Developmental Transformations (DvT) is a drama therapy method created by Dr. David Read Johnson of Yale University in the 1980s. Dr. Johnson defines drama therapy as "the use of dramatic processes to increase the client's access to and tolerance of internal states that have been suppressed, have been labeled as unacceptable, or are seen as threatening" (Johnson, 1992, p. 128). In DvT, the therapist takes on a variety of roles to guide the client through dramatic structures of increasing complexity, from nonverbal sound and movement, to images, character development, structured scenes, and finally unstructured scenes (Johnson, 1982; Johnson, 1986).

DvT draws on concepts from three fields: psychodynamic psychotherapy, developmental psychology, and improvisational theatre (Johnson, 1982; Johnson, 1986; Johnson, 1998). Freud's psychoanalysis and free association techniques evolved into object relations psychology, which focuses on understanding and improving relationships with others. The British psychiatrist Donald Winnicott (1971) conceptualized three psychological spaces: (1) the inner space of the psyche, including the ego; (2) potential (or transitional) space, which is an extension of the ego boundaries bordering on the external world; and (3) the external world. The goal of the therapist is to bring patients into a state of being able to play in the transitional space (Winnicott, 1971). DvT embodies the transitional space in the playspace — a safe, imaginative place in which patients can express themselves dramatically (Johnson, 1992, pp. 112–113), with the therapist actively participating as an "actor," monitoring patients' involvement and intervening to adjust the flow of the session (Johnson, 1992; Reisman, 2016).

DvT also draws on developmental psychology, in particular the work of Jean Piaget, which teaches that life is a journey through stages (sensorimotor, symbolic, and reflective), and that as development proceeds, there is less need for the external environment to be structured with clear boundaries, rules, and expectations (Johnson, 1982). Translated into DvT, the goal of development is not to attain and be restricted to the highest levels, but rather to increase one's range of expression. The DvT therapist monitors three dimensions of the play: (i) the degree of structure and complexity in which patients are engaged, as shown by their spatial arrangement, roles, and tasks; (ii) patients' media of expression, including their movements, sounds, images, and use of words; and (iii) patients' interpersonal demand and emotional expression, on a spectrum from distanced with little or no interaction with others to intense interaction with others (Johnson, 1982). The therapist generates hypotheses about group and individual themes and issues, and improvises and transforms the play through various interventions, which will be described below. Finally, DvT incorporates transformations, an improvisational theatre technique in which one scene flows into another without planning or interruption (Johnson, 1991, p. 290).

As described by Johnson (1986) and adapted by the author (Reisman, 2016), each DvT session proceeds through ten stages. **First**, the therapist's *greeting* to establish a welcoming setting. The therapist invites the group to form a circle, either standing or sitting, and explains how the session will proceed.

Second, the therapist playfully leads the group through a *physical and vocal warmup*, for example simple arm and leg stretches and saying vowels. The therapist encourages group members to make eye contact and stretch the facial muscles, which usually elicits smiles and laughter.

Third, the therapist leads the group into the playspace through an *entrance ritual* such as dramatically stepping through "the magic therapy curtain." This delineates a psychological realm that is different from everyday life even though it occupies the same physical space.

Fourth, the therapist leads the group through a *unison activity* consisting of repeated movement and sound. For example, the therapist extends his arms

above his head, then asks the group to repeat the gesture with him from their positions in the circle. After the group does this a few times, in *going around*, the therapist passes the movement to the person to his right, who comes up with a new gesture that the group repeats. In *pairing*, the therapist asks each member to do the gesture to the person next to or across from them. This promotes engagement, without forcing the gesture to "become" anything at this early phase. This continues until all members have had a chance to initiate a gesture. Typically, this stage is accompanied by much laughter as group members connect with the parts of themselves that are free and open. Then the therapist adds a sound to the gesture, such as a grunt, to accompany the extension of his arms above, and the group repeats.

Fifth, the therapist asks the group to *define* their movements, sounds, and images. For example, if members are reaching up and grunting, the therapist asks, "What are we doing?" If members say "We're reaching for something," the therapist asks, "What are we reaching for?" or "What is up there?" The therapist should "poll the group" by encouraging each member to answer one at a time and then ask the group to repeat what others say. For example, if one member says, "It's money!," the therapist asks the group to reach up and say "Money!" The therapist may also ask members "What does it remind you of?" or "What does it feel like?" The therapist will then ask each member to engage with the image. For example, if a member says "It's slimy stuff!," the therapist says, "Everyone reach for the slimy stuff and show it to your neighbor!" Whatever the image, the therapist formulates a hypothesis about group themes and issues. The therapist should try to elicit a variety of images from the group, transforming from one to another.

Sixth, the therapist encourages the group to *personify* images and emotions they have developed into specific roles or characters, which may be animal, quasi-human, or human. For example, if the group is stomping around and making angry sounds, the therapist asks individuals or the group, "Who are you?" or "What are you?" The therapist repeats the answer with the most energy among group members and says "Let's all be that." For example, if the answer "We're angry giants" engages the group, the therapist says, "Let's all be angry giants," and encourages members to interact with each other in that role, fleshing it out with gesture and sound. Although it may be tempting quickly to jump into structured role-play, the therapist should focus on playing with a variety of characters, in order to develop group themes. Several techniques can be used to structure the play:

- *The Magic Box*, which is an imaginary box stored in the ceiling that contains roles, emotions, the group's wishes, and images from all previous sessions, positive or negative. The therapist dramatically opens the box with the help of the group, then asks "What is in there?," and each member takes out a role or emotion and portrays it. The Magic Box can also serve as the group's "sewer," in which emotions such as anger, hate, and fear are kept (James & Johnson, 1996).
- *The Emotional Soup*, from which members take turns removing emotions and showing them to others.
- *The Zap*, in which all images and roles are placed into the center of the group and "zapped" so that they can be transformed into something else. For example, if the group has created images that it finds unpleasant, the therapist can invite the group to "clean up the mess" by zapping it into something else.
- *Creating a Person*, in which the therapist notices an imaginary person in the Magic Box and has the group develop that character. For example, the therapist will have a conversation with the person, give it a name and one characteristic such as "son," and then "pass" the person around the group, asking each member to interact with the person and add one additional characteristic, such as name, age, job, feelings, problems, or wishes. After the person has been sufficiently defined, the therapist can take on that role and then invite group members to do so one by one. James and Johnson (1996b) describe using this technique with U.S. combat veterans in Vietnam to create a "clay man," who became politicians and authority figures with whom they were enraged.

Seventh, in *structured role play*, the group plays out scenes that emerge from the images and roles they have created and embody relationships of concern to group members. The role play could be entirely fictional or might be based on memories or real-life situations. For example, if the group has played at being giants and has developed a son, the therapist can transform these roles into a scene, enrolling members by saying, "We have some angry giants over here," or "I am the good son," and create a setting by asking "Where are

we?" If a group member says, "in a courtroom," the scene might involve the angry giants as judges and the good son accused of a crime, perhaps falsely. The therapist may expand the scene by addressing a group member as another character, to deepen dramatic conflict. For example, in role as a father, the therapist may intervene in the courtroom scene and say, "Leave my son alone!" A psychodrama technique, the *empty chair*, in which group members talk to an important person in their life, can also be used to enhance structure. Conversely, if a scene is too emotional and "real," in *bracketing*, the therapist can provide emotional distance by transforming it into something less charged, such as a television talk show or interview in which group members can comment on the scene (Johnson, 1992; James & Johnson, 1996b).

Eighth, in *unstructured role-play*, the therapist allows members to take the lead in developing images and themes into scenes, in particular addressing the group's relationship to the therapist. In this stage, three techniques promote empowerment of patients (Reisman, 2016):

- *Therapist-as-Subject*, in which the therapist becomes the focus of the play, "the cause of the problem," and plays a role consistent with group's image of him (Johnson, 1986). The therapist becomes the members' "play object" and allows them to criticize or insult him, in the playspace. The therapist's authority may even be challenged to the point of his or her being "annihilated" by the group within a particular scene (Reisman, 2016). By "surviving" this "annihilation" and thus providing a safe container for the projection and release of all kinds of feelings within playspace, the therapist helps patients develop creativity, spontaneity and relatedness. For example, in a group with stable schizophrenic patients who were experienced in drama therapy, I played the role of a resistant psychiatric patient, and the patients became doctors (Reisman, 2016). The patients-as-doctors enjoyed imposing increasingly harsh treatments on me (some of which they experienced themselves), from intramuscular injection of powerful drugs, to being bound in a straitjacket, and then lobotomy, to no avail, as I remained resistant to treatment. After realizing that these harsh measures failed, they switched to humane treatments, such as talk therapy and even drama therapy, and finally saw positive results. During the discussion phase, the patients demonstrated insight, noting how they enjoyed playing doctors, but one said "I never knew how difficult their decisions are."
- *Pre-empting*, in which the therapist takes on the attributes, position or even identity of the rigid roles typically taken by the patients in order to force them into the complementary role they have difficulty taking on (Johnson, 1992). For example, if a patient often plays dependent or insecure roles, the therapist may take on that role first, in order to nudge the patient into an independent, confident role.
- *Transformation to the Here-and-Now*, in which a scene is transformed into a commentary on the actual dynamics among group participants (Johnson, 1993).

A useful technique late in a session is *Psycho-Opera*, in which the therapist begins to sing his words in an exaggerated manner as if in an opera, encouraging to join together in an orchestra. The spontaneity may induce group members to sing how they feel about one another and the therapist, building to a crescendo and bows.

Ninth, in *closing ritual and de-roling*, the therapist ends the group in a contained and safe manner. For example, if the Magic Box was used, the therapist asks the group to throw in all images, roles, and scenes from the session, naming them one by one, for safe and secure storage. Then the therapist invites the group to step outside the magic drama therapy curtain and raise it to the ceiling.

Tenth, *discussion* allows the therapist to *confirm that* group members have left the playspace and returned to "reality" by asking each person to say their real name and to comment on the group and how they feel about it.

April 2024 Drama Therapy Workshops in Ukraine. In April 2024, I taught eight drama therapy workshops in three Ukrainian cities (Lviv, Irpin, and Kyiv) to a total of 200 psychologists, students, and artists. Prior to the first workshop, I wondered if drama therapy would be received well. Would we start in the right place? Would participants be able to get into their bodies? Would they express real emotions? Would they be able to play during wartime? Would the war be a theme? Would we end in the right place? The answer to all these questions was yes, because I trusted in the technique, proceeded slowly, and allowed participants to play in a manner that made them comfortable. Knowing that many individuals may have experienced traumatic events, and some may have untreated mental illness, I was mindful of a simple rule: "don't open what you can't close."

I began each session with a mini-lecture about drama therapy and DvT, explaining that the workshops were not therapy. Then I led a general warmup for the entire group that focused on physical activation and getting people to laugh, then proceeded into DvT sessions. As some workshops consisted of more than 30 participants, sometimes I divided the group into smaller units, and once worked one-on-one with a participant, with the group observing. All workshops included extensive discussion.

Images of war and weapons came up in every session, though in different ways. In Lviv, in a large DvT group comprised mostly of psychologists and graduate students, some members wanted to get rid of an imaginary pile of weapons, while others steadfastly refused. The members who wanted to avoid war themes in the play were stronger in their emotions, but this made other group members lose interest, as they wanted to keep the weapons. To bring them back, and to forge a "middle ground," we gathered up all the weapons — which took some time as there were so many — and carefully buried them in a safe place where they would be readily accessible. One participant reflected afterwards, "I was surprised that the topic of the war in Ukraine, the desire to stop it, to influence its end, came up very quickly, and at the same time, the search and finding of means, however fantastic and dreamy, to end it began."

Another participant observed, "The main client's theme arises through the freedom of the play. I was impressed how it showed up in the session. Drama therapy can allow us to play with and transform the symbolic contexts with people who hardly manage to verbalize traumatic experience, feelings, and thoughts. But some participants that were more expressive and brought more energy into the play were suppressing some other participants who became more inert and just went with the flow." This highlights a common dilemma for a therapist: whether to go with the energy of more active members or to "slow down" the group to engage more reserved members. The therapist can resolve this by joining with the more reserved members, to help them assert themselves against the stronger ones. This creates conflict, which is the essence of drama, and thus equalizes the energy between the two factions. Alternatively, the drama therapist may direct a role reversal of the two groups, so that the energetic members take on passive roles, and the passive members become energetic. In this way, each member has a chance to see a different perspective.

Lviv drama therapy workshop

The large group was followed by an individual session with a mature graduate student, Lana, who had volunteered. The rest of the group sat around us, watching in the fishbowl technique. Lana and I communicated non-verbally and through a translator. After entering the playspace, we mirrored each other's slow, rhythmic, swaying movements, then walked together. Then we started to fly. I had no idea that she would take me to her hometown, Mariupol, to show me the destruction. Needless to say, it was very emotional. She described the month she spent underground during the Russian assault in 2022, fleeing for her life just before the city was reduced to rubble. I understood most of what she said even before my translator rendered her words into English. She wanted to go home but realized she could not. We sat silently for a while. She cried, and I maintained eye contact with her, nodding and telling her that she was in a safe space. Observers cried as well. I later learned that she had been unable to speak after fleeing Mariupol and was in treatment for quite some time. After we exited the playspace and de-roled, Lana said that going on her imaginative journey made her feel calmer.

In a workshop with undergraduate university students in Lviv, the theme of war came up when we traveled on a magic carpet to Crimea. Someone said it was forbidden, but the students gleefully rebelled, having a beach party and singing "The Caucasus" by Taras Shevchenko. Then we sat on the warm sand and passed around a magic seashell that granted our wishes. Each said their wish out loud: peace, victory, and to be reunited with friends and family. It was a bittersweet moment.

My next workshop was in Irpin. After arriving in Kyiv by overnight train from Lviv, I spent the morning touring Bucha. Standing in a rebuilt neighborhood, it was difficult to imagine the line of charred Russian tanks and bodies of civilians that had littered the streets two years earlier. At the Tax University in Irpin, I walked past burned-out structures, then entered a modern, well-kept building. The session, with mostly older students, took place in a beautiful circular room with soft lighting that was like a small theatre. Because we were closer to danger than in Lviv, and continued U.S. financial support remained uncertain, I assumed the session would focus on war themes and fear. However, group members, especially the men, were more interested in creating improvised scenes in which they traveled the world, arranged a festive wedding, and danced all night long. I wondered how long it had been since they had experienced such joyful feelings and admired how committed they were to them. A participant commented afterwards, "The group exercises were particularly meaningful to me. It was great not only to feel the effects of the exercises myself, but also to observe other participants and their reactions after the movements." This highlights one of the unique aspects of drama therapy: participants are sometimes "actors,"

Irpin drama therapy workshop

Kyiv drama therapy workshop

but at other times "audience." Thus, they are able to develop their observing self in a very direct way.

The final workshop, at Drahomanov University in Kyiv, included undergraduate psychology students. They seemed a bit withdrawn at the start, so I shortened the mini-lecture. The students were happy to visit the "museum of emotions," in which small groups formed human sculptures depicting various emotions suggested by the group: anxiety, disgust, sadness, anger, and joy. The sculptures, especially "sadness," were quite powerful. Then the students became an emotional orchestra, in which I conducted them with sheets listing the five emotions as the music. Their voices filled the room. I asked for volunteer conductors, and numerous students leapt at the opportunity, each with a different style: some bombastic, others contemplative.

During our DvT session, we conjured imaginary air defense missiles and debated what to do with them. Suddenly, one of the professors announced that the current air alert was more serious than others earlier that day. The students were sent to the bomb shelter. After the air alert ended, to my surprise, the students returned. Instead of resuming with war themes, I led them through *Magic Shop*, a psychodrama technique in which I played a clerk in a shop where customers can buy characteristics they want to have, in exchange for characteristics they want to give up (Leveton, 1992, pp. 101–111). The students enthusiastically jumped into the roles of assistant clerks and customers. Several wanted to buy self-confidence in exchange for fear, and after their purchases, proudly demonstrated to the group the new characteristics. Despite the war, which literally punctuated their days, the students were able to play with issues vital to their personal growth. The students stayed overtime to discuss their feelings about the session and to ask perceptive questions about the effec-

Kyiv drama therapy workshop
(courtesy of National Aviation University)

tiveness of drama therapy. Their openness and curiosity were inspiring.

Conclusion. Because DvT is relatively simple and does not require masks, puppets, or other materials, it can be used in a variety of settings without extensive physical preparation. Thus, it seems an ideal technique for a variety of settings in Ukraine. Although the Ukrainian mental health system reflects the vestiges of the coercive Soviet system, which focused on biological treatments delivered in large psychiatric hospitals that routinely violated human rights (Pinchuk, 2024, p. 911), creative arts therapeutic approaches have developed. Art therapy has been long used with children, and more recently with soldiers (Rohotchenko, 2024). Dance therapy is also growing (Mova, 2024). In 1996, the Ukrainian Association of Psychodrama was created (Lytvynenko, 2019), which continues to train practitioners. Playback theatre has been performed since the beginning of the Russo-Ukrainian War in 2014 (Sopova, 2018; Gessen, 2023). Theatre pieces by individuals who have experienced traumatic events have been used to provide community and an expressive outlet for veterans ("Solutions from Ukraine", 2024). But to date it does not appear that drama therapy exists in Ukraine.

The April 2024 drama therapy workshops in Lviv, Irpin, and Kyiv showed the power of the modality. The sessions also confirmed that a drama therapist should start where group members are, rather than trying to force themes or issues on them. Although the drama therapist should not avoid themes that might be difficult, he should be careful not to open what he cannot safely close. By synthesizing uniquely Ukrainian drama forms and internationally recognized techniques such as DvT, and subjecting them to a rigorous research methodology, Ukrainian clinicians can develop forms of drama therapy that may contribute to improving the mental health of the country.

Postscript. In November 2024, Michael D. Reisman returned to Ukraine to teach ten in-person drama therapy workshops for a total of 200 mental health professionals, university students, and theatre workers in Lviv, Kyiv, Irpin, and Kharkiv, and received positive feedback from participants. He plans to teach additional workshops in Ukraine in spring 2025.

References

1. Atiomo, W. (2018). Can Drama Induce Neuroplastic Changes in the Brain? Implications for Future Research and Treatment. ***Research in Medical & Engineering Sciences, 6***(5), 662–664. DOI: 10.31031/RMES.2018.06.000646
2. Berghs, M., Prick, A., Vissers, C., & van Hooren, S. (2022). Drama Therapy for Children and Adolescents with Psychosocial Problems: A Systemic Review on Effects, Means, Therapeutic Attitude, and Supposed Mechanisms of Change. ***Children, 9***, 1358. DOI: 10.3390/children9091358
3. Blatner, A. & Blatner, A. (1988). ***Foundations of Psychodrama: History, Theory, and Practice.*** Springer.
4. Brown, S., Cockett, P., & Yuan, Y. (2019). The Neuroscience of Romeo and Juliet: An fMRI Study of Acting. ***Royal Society Open Science, 6***(3). DOI: 10.1098/rsos.181908
5. Butler, J. D. (2012). Playing With Madness: Developmental Transformations and the Treatment of Schizophrenia. ***The Arts in Psychotherapy, 39***(2), 87–94. DOI: 10.1016/j.aip.2012.01.002
6. Emunah, R. (1994). ***Acting for Real: Drama Therapy Process, Technique, and Performance.*** Brunner/Mazel.
7. Galway, K. C., Hurd, K., & Johnson, D. R. (2003). Developmental Transformations in Group Therapy with Homeless People with a Mental Illness. In D. J. Wiener & L. K. Oxford (Eds.), ***Action Therapy With Families and Groups: Using Creative Arts Improvisation in Clinical Practice*** (pp. 135–162). American Psychological Association. DOI: 10.1037/10610-007

8. Gessen, M. (2023, February 22). War as Theatre, at a Private Home in Kharkiv. ***The New Yorker.*** Retrieved from https://www.newyorker.com/news/dispatch/war-as-theatre-at-a-private-home-in-kharkiv
9. Goto, R., Pinchuk, I., Kolodezhny, O., Pimenova, N., & Skokauskas, N. (2023). Mental Health Services in Ukraine During the Early Phases of the 2022 Russian Invasion. ***The British Journal of Psychiatry, 222***(2), 82–87. DOI: 10.1192/bjp.2022.170
10. Hough, B. H. & Hough, S. (2012). The Play Was Always the Thing: Drama's Effect on Brain Function. ***Psychology, 3***(6), 454–456. DOI: 10.4236/psych.2012.36064
11. How Are You? As Part of Olena Zelenska's Initiative, Ukrainians Will Be Told About the Importance of Taking Care of Mental Health. (2023, March 24). ***President of Ukraine: Official Website.*** Retrieved from https://www.president.gov.ua/en/news/ti-yak-u-mezhah-iniciativi-oleni-zelenskoyi-ukrayincyam-rozk-81777
12. James, M., Forrester, A., & Kim, K. (2005). Developmental Transformations in the Treatment of Sexually Abused Children. In A.M. Weber & C. Haen (Eds.), ***Clinical Applications of Drama Therapy in Child and Adolescent Treatment.*** New York: Taylor & Francis.
13. James, M. & Johnson, D. R. (1996a). Drama Therapy for the Treatment of Affective Expression in Posttraumatic Stress Disorder. In D. L. Nathanson (Ed.), ***Knowing Feeling: Affect, Script, and Psychotherapy*** (pp. 303–326). W. W. Norton & Company.
14. James, M. & Johnson, D. R. (1996b). Drama Therapy in the Treatment of Combat-Related Post-traumatic Stress Disorder. ***The Arts in Psychotherapy, 23***(5), 383–395. DOI: 10.1016/S0197-4556(96)00045-7
15. Jiang, L., Alizadeh, F., & Cui, W. (2023). Effectiveness of Drama-Based Intervention in Improving Mental Health and Well-Being: A Systematic Review and Meta-Analysis During the COVID-19 Pandemic and Post-pandemic Period. ***Healthcare, 11***(6), 839. DOI: 10.3390/healthcare11060839
16. Johnson, D. R. (1992). The Drama Therapist in Role. In S. Jennings (Ed.), ***Dramatherapy: Theory and Practice, 2***, 112–136. London: Routledge.
17. Johnson, D. R., Smith, A. G., & James, M. (2003). Developmental Transformations in Group Therapy With the Elderly. In C. E. Schaefer (Ed.), ***Play Therapy with Adults*** (pp. 78–103). John Wiley.
18. Johnson, D. R. (1982). Developmental Approaches in Drama Therapy. ***The Arts in Psychotherapy, 9***, 183–189. DOI: 10.1016/0197-4556(82)90035-1
19. Johnson, D. R. (1986). The Developmental Method in Drama Therapy: Group Treatment With the Elderly. ***The Arts in Psychotherapy, 13***, 17–33. DOI: 10.1016/0197-4556(86)90005-5
20. Johnson, D. R. (1991). The Theory and Technique of Transformations in Drama Therapy. ***The Arts in Psychotherapy, 18***, 285–300. DOI: 10.1016/0197-4556(91)90068-L
21. Johnson, D. R. (1998). On the Therapeutic Action of the Creative Arts Therapies: The Psychodynamic Model. ***The Arts in Psychotherapy, 25***, 85–99.
22. Johnson, D. R., Forrester, A., Dintino, C., James, M., & Schnee, G. (1996). Towards a Poor Drama Therapy. ***The Arts in Psychotherapy, 23***(4), 293–306. DOI: 10.1016/0197-4556(96)00036-6
23. Jones, P. (1996). ***Drama as Therapy: Theatre as Living.*** Routledge.
24. Kedem-Tahar, E. & Felix-Kellermann, P. (1996). Psychodrama and Drama Therapy: A Comparison. ***The Arts in Psychotherapy, 23***(1), 27–36. DOI: 10.1016/0197-4556(95)00059-3
25. Keiller, E., Tjasink, M., Bourne, J., Ougrin, D., Carr, C. E., & Lau, J. Y. F. (2023a). A Systematic Review of Dramatherapy Interventions Used to Alleviate Emotional Distress and Support the Well-Being of Children and Young People Aged 8–18 Years Old. ***JCPP Advances, 3***(3). DOI: 10.1002/jcv2.12145
26. Keiller, E., Melvin, E., Ivers, M., Lambie, R., & Bourne, J. (2023b). A Systematic Review of Dramatherapy Interventions Which Are Used to Support Adult Participants' Mental Health in Forensic Settings. ***The Arts in Psychotherapy, 86***, 102096. DOI: 10.1016/j.aip.2023.102096
27. Leather, J. & Kewley, S. (2019). Assessing Drama Therapy as an Intervention for Recovering Substance Users: A Systematic Review. ***Journal of Drug Issues, 49***(3), 545–558. DOI: 10.1177/0022042619845845
28. Leveton, E. (1992). ***A Clinician's Guide to Psychodrama.*** Springer.
29. Lytvynenko, L. I. (2019). Establishing Psychodrama in Ukraine. In ***30th Anniversary 1989–2019*** (pp. 137–142). Psychodrama-Institut für Europa e.V. Psychodrama Association für Europa e.V. Berlin. Retrieved from https://www.academia.edu/62291919/Lytvynenko_L_I_Establishing_Psychodrama_in_Ukraine
30. Martsenkovskyi, D., Shevlin, M., Ben-Ezra, M., Bondjers, K., Fox, R., Karatzias, T., Martsenkovska, I., Martsenkovsky, I., Pfeiffer, E., Sachser, C., Vallières, F., & Hyland, P. (2024). Mental Health in Ukraine in 2023. ***European Psychiatry, 67***(1), e27. DOI: 10.1192/j.eurpsy.2024.12
31. Melvin, E., Green, M., Keiller, E., Parmar, C., & Bourne, J. (2024). A Systematic Review of Dramatherapy Interventions Used to Support Adults With Psychosis. ***Schizophrenia Research, 267***, 44–54. DOI: 10.1016/j.schres.2024.02.031
32. Mova, L., Ruban, V., & Veselovska, H. (2024, June). Art Therapy in a Country at War: Ukraine's Contemporary Dance Practices. ***Critical Stages/Scènes Critiques, 29.*** Retrieved from https://www.critical-stages.org/29/art-therapy-in-a-country-at-war-ukraines-contemporary-dance-practices/
33. Orkibi, H., Keisari, S., Sajnani, N. L., & de Witte, M. (2023). Effectiveness of Drama-Based Therapies on Mental Health Outcomes: A Systematic Review and Meta-Analysis of Controlled Studies. ***Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts.*** Advance online publication. DOI: 10.1037/aca0000582
34. Pinchuk, I., Leventhal, B. L., Ladyk-Bryzghalova, A., Lien, L., Yachnik, Y., Casanova Dias, M., Virchenko, V., Szatmari, P., Protsenko, O., Chaimowitz, G. A., Chisholm, D. Kolokolova, V., Guerrero, A. P. S., Chumak, S., Myshakivska, O., Robertson, P. G., Hanson, M. D., Yee Liu, H., De Picker, … Skokauskas, N. (2024). The Lancet Psychiatry Commission on Mental Health in Ukraine. ***The Lancet Psychiatry, 11***(11), 910–933. DOI: 10.1016/S2215-0366(24)00241-4
35. Pitre, R., Mayor, C., & Johnson, D. R. (2016). Developmental Transformations Short-Form as a Stress Reduction Method for Children. ***Drama Therapy Review, 2***(2), 167–181. DOI: 10.1386/dtr.2.2.167_1

36. Pitre, R., Sajnani, N., & Johnson D. R. (2015). Trauma-Centered Developmental Transformations as Exposure Treatment for Young Children. ***Drama Therapy Review, 1***(1), 41–54. DOI: 10.1386/dtr.1.1.41_1
37. Reisman, M. D. (2016). Drama Therapy to Empower Patients With Schizophrenia: Is Justice Possible? ***The Arts in Psychotherapy, 50***, 91–100. DOI: 10.1016/j.aip.2016.06.001
38. Reynolds, A. (2011). Developmental Transformations: Improvisational Drama Therapy with Children in Acute Inpatient Psychiatry. ***Social Work With Groups, 34***(3–4), 296–309. DOI: 10.1080/01609513.2011.558820
39. Rohotchenko, S. (2024). Art Therapy of the Ukrainian War. History. Beginning. ***Artistic Culture: Topical Issues, 20***(1), 97–103. DOI:10.31500/1992-5514.20(1).2024.306918 [in Ukrainian].
40. Sajnani, N., Willemsen, M., & Butler, J. (2023). A Scoping Review of Observed Benefits of Developmental Transformations (DvT). ***Drama Therapy Review, 9***(2), 273–315. DOI: 10.1386/dtr_00133_1
41. Schnee, G. (1996). Drama Therapy in the Treatment of the Homeless Mentally Ill: Treating Interpersonal Disengagement. ***The Arts in Psychotherapy, 23***(1), 53–60. DOI: 10.1016/0197-4556(95)00041-0
42. Solutions from Ukraine: Kyiv to Establish Veterans' Theater for Military Community. (2024, April 26). ***Rubryka.*** Retrieved from https://rubryka.com/en/2024/04/26/u-kyyevi-stvoryuyut-teatr-veteraniv-rozpovidayemo-yak-pratsyuye-tse-rishennya/
43. Sopova, A. (2018, February). The Theater of War: A Psychodrama Project Helps Ukrainians Deal With Trauma. ***Krytyka.*** Retrieved from https://krytyka.com/en/articles/theater-war-psychodrama-project-helps
44. van der Kolk, B. (2015). ***The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma.*** Penguin.
45. What Is Drama Therapy? (2024a). ***The British Association of Dramatherapists.*** Retrieved from https://www.badth.org.uk/dramatherapy/what-is-dramatherapy
46. What Is Drama Therapy? (2024b). ***North American Drama Therapy Association.*** Retrieved from https://www.nadta.org/what-is-drama-therapy#:~: text=Drama%20therapy%20is%20an%20embodied, express%20feelings%2C%20or%20achieve%20catharsis
47. Winnicott, D. W. (1971). ***Playing and Reality.*** Basic Books.

Майкл Рейсмен

Потенціал драматерапії в Україні під час війни

Анотація. Ця стаття досліджує потенціал драматерапії в Україні для подолання кризи психічного здоров'я, яка посилилася внаслідок десяти років війни. Автор описує цілі драматерапії, до яких належать вираження та стримування емоцій, розвиток міжособистісних навичок і розширення можливостей особистості. Обговорюються переваги та недоліки доказової бази драматерапії. Стаття презентує ключові концепції драматерапії трансформацій розвитку (DvT), яка використовується з різними групами людей у всьому світі і в якій терапевт взаємодіє драматично та імпровізаційно з одним або кількома клієнтами в спільно створеному ігровому просторі. Стаття описує семінари з драматерапії DvT, які відбулися у Львові, Ірпені та Києві в квітні 2024 року за участі 200 українських психологів, студентів університетів та митців, а також висвітлює ключові образи та теми, з якими учасники працювали під час цих семінарів. Стаття робить висновок, що драматерапія може відігравати значну роль у сприянні психічному здоров'ю в Україні.

Ключові слова: трансформації розвитку, драматерапія, криза психічного здоров'я в Україні, імпровізаційний театр, ігровий простір, розвиток міжособистісних навичок, вираження і стримування емоцій.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2024

Bogdan Trocha, Katarzyna Olek

Wieloaspektowy opis wojny rosyjsko-ukraińskiej w mediach w kontekście percepcji czytelników zagranicznych

Multifaceted Descriptions of the Russo-Ukrainian War in the Media and the Specificity of Their Contexts in the Perspective of Foreign Readers

УДК 070:316.776]:355.48(477:470)"2022.02/..."
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318915

Bogdan Trocha
Prof. dr hab. Kierownik Zakładu Literatury i Kultury Popularnej Instytutu Filologii Germańskiej, Uniwersytet Zielonogórski, Polska

Bogdan Trocha
Professor, Dr. hab., Head of the Department of Popular Literature and Culture of the Institute of German Philology, University of Zielona Góra, Poland
email: b.trocha@ifp.uz.zgora.pl
orcid.org/0000-0003-2348-4813

Katarzyna Olek
Lic. Studia I stopnia ukończyła na kierunku Literatura Popularna i Kreacje Światów Gier na UZ, studentka studiów II stopnia w Instytucie Socjologii, Uniwersytet Zielonogórski, Polska

Katarzyna Olek
Bachelor's degree in Popular Literature and Creation of Game Worlds, student of the second degree at the Institute of Sociology, University of Zielona Góra, Poland
email: kat.olek00@gmail.com
orcid.org/0009-0003-7575-7905

Abstrakt. Zasadniczym celem artykułu, jest prześledzenie w jaki sposób informacje dotyczące wybuchu i przebiegu wojny rosyjsko-ukraińskiej docierały do odbiorcy spoza Ukrainy. Ponadto analizie poddane zostaną perspektywy wprowadzanych informacji mających na celu wyjaśniać zarówno sam przebieg konfliktu zbrojnego, jak i jego źródła oraz globalne konteksty. Przeprowadzone analizy mają ukazać w jaki sposób relacje wojenne były rozwijane i poszerzane w specjalistycznych komentarzach i jaki wywarły one wpływ na postrzeganie zarówno samego konfliktu, jak i Ukrainy oraz Federacji Rosyjskiej.

Słowa kluczowe: wojna rosyjsko-ukraińska, tożsamość narodowa, tradycja kulturowa, polityka, komunikacja, nowe media.

Pierwszym zagadnieniem, na które należy przy omawianiu tego ważnego zjawiska zwrócić uwagę, jest perspektywa odbiorców, do których komunikaty z wojny rosyjsko-ukraińskiej docierają. Dla przeciętnego polskiego odbiorcy współczesnych mediów zarówno kwestie powiązane z Rosją, jak i Ukrainą raczej nie są powiązane z jego prywatnymi i indywidualnymi doświadczeniami. Oczywiście wstępnie, należy założyć, że ów przeciętny odbiorca jest osobą w przedziale wiekowym określającym ludzi młodych i dojrzałych. Nie wykluczamy w tym miejscu czytelników seniorów — pamiętających czasy II wojny światowej oraz powojennego status quo związanego z uwikłaniem Polski w politykę Związku Sowieckiego. Jednak z powodu upływu czasu ta grupa odbiorców nie jest reprezentatywna dla stworzenia obrazu przeciętnego polskiego użytkownika mediów.

Kiedy ponad trzydzieści lat temu Polska wyzwalała się spod politycznego, gospodarczego i kulturowego wpływu Związku Sowieckiego, miało także ogromny wpływ na kształcenie młodego pokolenia Polaków. To młode pokolenie zaczynało uczyć się będąc bar-

dziej ukierunkowane na sekowany do tej pory Zachód. Ucząc się języków obcych, takich jak angielski, francuski, włoski czy hiszpański i pomijając w tym procesie język rosyjski, stawało w sytuacji, w której cyrylica stawała się dla nich całkowicie obcym alfabetem. Tym samym przekazy kulturowe już na poziomie lektoratów drastycznie redukowały wiedzę na temat kultury i tradycji wschodnich sąsiadów Polski. Z tego też powodu doświadczenia rodziców oraz dziadów nowych pokoleń związane zarówno z Rosją Sowiecką, jak i historyczne doświadczenia zostały przekierowane bardziej na konteksty związane z kulturą Zachodnią. Wiąże się to z wcześniejszymi bardzo silnymi związkami Polski z tym typem kultury oraz zniesieniem cenzury, a także silnym oddziaływaniem kultury popularnej Zachodu. Nie oznacza to, że tematyka wschodu zniknęła z polskiej kultury. Przestała ona być po prostu politycznie lansowaną formą jedynej ważnej i atrakcyjnej formy kultury i zaczęła być w naturalny sposób wypierana przez kulturę Zachodu. Oczywiście pozostały zarówno ośrodki akademickie, jak i rządowe zajmujące się tematyką wschodnich sąsiadów, jednak ich aktywność skierowana była raczej do wąskiego grona specjalistycznych odbiorców.

W konsekwencji pokolenie współczesnych czterdziestolatków, jest pokoleniem, które patrzyło na Rosję i Ukrainę z perspektywy pewnego kulturowo zamkniętego obrazy. Można by zaryzykować, że obraz ten zamykał się w specyficznym stereotypie stworzonym w literaturze. W Polsce uczniowie poznawali obraz Ukrainy z perspektyw prozy Henryka Sienkiewicza lub Jarosława Iwaszkiewicza. Tym samym najczęściej zamykała się w wybranych kontekstach i figurach Trylogii tworząc pewną mityczną przestrzeń wyobrażeniową tego literackiego obrazu. Do tego można dodać także raczej powierzchowną wiedzę historyczną dotyczącą tego obszaru Europy. Wszystko to w konsekwencji tworzy u przeciętnego polskiego odbiorcy raczej postawę osadzoną na literackich figurach XVII i początku XX wieku niż rzetelną wiedzę dotyczącą współczesnego modelu funkcjonowania tych dwóch krajów z wschodniej granicy Polski.

Kiedy dochodzi do wybuchu konfliktu w Donbasie, większość młodego pokolenia Polaków nie tylko ma problem z odnalezieniem tego obszaru, ale kiedy patrzy na mapę Ukrainy często po raz pierwszy uświadamia sobie wielkość tego kraju, wcześniej utożsamianego z literackimi Dzikimi Polami obecnymi w prozie Sienkiewicza. Kraju, który wielkością odpowiada współczesnej Francji.

W tym momencie pojawia się bardzo specyficzne preludium do tego co nastąpi w kilka lat później. I dotyczyć to będzie niezrozumiałego dla większości polskich odbiorców sposobu i tempa przejęcia przez Federację Rosyjską Krymu. W tym miejscu pojawią się nie tylko niezrozumiałe działania Kijowa, ale także milczenie państw Zachodnich mających gwarantować bezpieczeństwo Ukrainy oraz nienaruszalność jej granic po zrezygnowaniu tego kraju z poradzieckich arsenałów broni atomowej. Do tego należy także dodać wypowiedzi Władimira Putina traktujące Krym jako ziemie rdzennie rosyjskie i wprowadzenie od współczesnej polityki specyficznie przez niego interpretowanych dziejów Rusi Kijowskiej (ThrashingMadPL, 2022). Już te dwa zdarzenia: konflikt w Donbasie oraz aneksja Krymu przynoszą ze sobą bardzo skomplikowany obszar politycznych, kulturowych, historycznych i gospodarczych kontekstów, które będą miały wiele perspektyw prezentacji, często wzajemnie się znoszących i wykluczających. Pojawiające się wówczas komunikaty prasowe powiązane są z dwoma zasadniczymi płaszczyznami komunikacji, z perspektywy których przeciętny Polak będzie patrzył na to, co się dzieje w Ukrainie. Pierwszą z nich będą tworzyć gazety: codzienne, tygodniki i miesięcznika. Drugą stworzą media takie, jak radio i telewizja. Kiedy nastąpi pełnoskalowy atak Rosji na Ukrainę pojawi się trzecia perspektywa związana z komunikatorami internetowymi typu YouTube, dostępnymi dla masowego odbiorcy, które będą przynosiły informacje mające bardzo silny wpływ na tworzenie pierwszego obrazu postrzegania przez polskich odbiorców konfliktu wywołanego przez Rosję z Ukrainą. Niezrozumiałe wówczas dla przeciętnego Polaka jest wiele pierwszych obrazów z tej wojny. Jak na przykład litera Z, którą Rosjanie oznaczają swoje wozy bojowe. Litera ta nie należy w tym kształcie do alfabetu cyrylicy, a Putin wielokrotnie bardzo negatywnie oceniał kulturę Zachodu nadając nowe znaczenie obecnej od wieków w Rosji tradycji postrzegania Moskwy jako trzeciego Rzymu. Niezrozumiałe jest również tempo, w jakim zachodzą pierwsze działania Rosjan już na terytorium Ukrainy. Pierwsze obrazy z tej wojny, jakie docierają do Polski za pośrednictwem mediów cyfrowych mają charakter punktowy. Najczęściej zawierają one zapisy jakichś fragmentów działań militarnych zapisywanych początkowo za pomocą telefonów cyfrowych lub kamer zainstalowanych na dronach, później dopiero

kamer ekip dziennikarskich. Te pierwsze zapisy cyfrowe działań wojennych posiadają z reguły bardzo lapidarne opisy prezentowanych scen (Good Times Bad Times Polska, 2022). Do tego dochodzą, w przypadku zapisów tworzonych przez dziennikarzy pierwsze komentarze reporterów wojennych. W mediach zaczynają pojawiać się także pierwsze komentarze reporterskie, najczęściej wygłaszane przez dziennikarzy zajmujących się zawodowo tematyką wschodnią, które mają charakter bardzo emocjonalny i tym samym często wykluczający pogłębioną analizę całego skomplikowanego kontekstu tych zdarzeń. Motywy militarne tej wojny zostają także bardzo szybko poszerzone o nowy niezwykle ważny element. Te pierwsze przekazy mające wszystkie cechy obrazu generowanego przez zoom kamer cyfrowych zmieniających perspektywę prezentowanych zdarzeń. Widzimy często z oddali wozy bojowe, wybuchy czy relacjonowane przez kamery z dronów obrazy kolumn sprzętu wojennego. Nie widać w tym jeszcze twarzy człowieka dotkniętego wojną. Zmieni się to bardzo szybko ze względu na wspólną granicę Polski z Ukrainą oraz fakt, że pojawią się na niej już w pierwszych dniach wojny uciekinierzy w skali nieznanej w najnowszych dziejach Polski i Ukrainy.

Pierwszy etap komunikacji zawierającej opisy tej wojny cechuje bardzo silny aspekt emocjonalny, ale także głębokiej solidarności ze społeczeństwem ukraińskim i ukraińską walką o niepodległość. Istotne jest to, że początek relacji tej wojny (Good Times Bad Times Polska, 2022b), niezależnie od tego, że bardzo często był on redukowany do obrazów z map strategicznych wskazujących na ruchy zarówno wojsk rosyjskich, jak i ukraińskich i krótkich migawkowych komunikatach opartych na sytuacyjnych relacji często zapisywanych za pomocą telefonów, przyniósł ze sobą informację najbardziej dramatyczną dotyczącą tej wojny zapisaną w twarzach uciekinierów, najczęściej matek z dziećmi, które znalazły miejsce w polskich domach (polsatnews.pl., 2022). Tym samym otworzył się zupełnie nowy wymiar komunikacji opisującej tę wojnę. Ukraina weszła z tragedią jej wojny do polskiego domu. I Polak, pomimo iż Polska nie bierze udziału w tym konflikcie zbrojnym, stał się uczestnikiem tej wojny, bardzo radykalnie opowiadającym się po jednej stronie.

To zjawisko, pomimo iż niezwykle powszechne w Polsce i bardzo jednoznacznie określone w polskich postawach, odsłoniło jednak zupełnie inny problem. Otóż, aby móc opowiadać się radykalnie w kwestiach tej wojny, można to zrobić bądź na płaszczyźnie emocjonalnej lub najgłębiej ludzkiej wyrażającej się we wspieraniu ofiar wojny, bądź też zmierzać do opartej na głębokiej analizie i rozległej wiedzy specjalistów. W tym drugim przypadku oprócz sumienia potrzebna jest także wnikliwa wiedza przekazywana za pośrednictwem mediów tych odbiorców, którzy takiej perspektywy będą poszukiwali. W tym miejscu pojawia się specyficzny odbiorca i powiązana z nim potrzeba wnikliwego zrozumienia fenomenu konkretnej wojny, której jesteśmy świadkami.

Tym samym pojawia się niezwykle ważna perspektywa komunikacyjna związana z tą wojną. Sytuacja, w ramach której Ukraina pomimo swojej tragicznej sytuacji, w jakiej znalazła się z powodu agresji sąsiada, zaczyna pełnym głosem mówić na forum międzynarodowym, w mediach o masowym globalnym i masowym zasięgu o swojej historii, o swojej skomplikowanej wewnętrznej strukturze narodowej, kulturowej, religijnej, socjologicznej, gospodarczej i politycznej. A także o swoim prawie do stanowienia siebie w takim kształcie, w jakim jej obywateli chcieliby ją stanowić. Te pierwsze wejście polskich odbiorców w sytuację komunikacyjną związaną z wojną rosyjsko-ukraińską ma miejsce wówczas, kiedy przeciętny Polak siedzi przestrzeni znaczeniowej wytwarzanej przez jego bańkę komunikacyjną zawierającą często także stereotypowe obrazy Rosji i Ukrainy. W takiej sytuacji, w zależności od tego, z jakim typem odbiorcy będziemy mieli do czynienia, będziemy mogli mówić o tym, jakiego typu kształty będą te relacje przyjmowały. Aby móc to zjawisko prześledzić, należy wyznaczyć wstępnie kilka cezur określających poszczególne, ważkie z perspektywy odbiorców momenty tej wojny. Jest to istotne także z tego powodu, że fenomen wojny, jak i związanej z nią relacji rzadko kiedy się takim samym napięciem emocjonalnym i powiązanym z nim intencjonalnym wglądem. Początek wojny i związane z nią relacje przynoszą z całą pewnością, jako jedną z podstawowych emocji będących odpowiedzią na to, co się wydarzało w tamtym okresie, doświadczenie grozy. Następnie pojawia się wielkie zaskoczenie dotyczące działań z pierwszych dni tego konfliktu, który zdaniem mediów zachodnich miały zakończyć się w tydzień, ze względu na militarną potęgę Rosji. Konflikt jednak trwał kolejne tygodnie i po raz pierwszy oglądający ten dramat z zewnątrz ludzie dostrzegli, że komentarze płynące z Zachodu dotyczące wizji błyskawicznego konfliktu w typie, jaki

Rosja wcześniej przeprowadziła w Gruzji wcale nie muszą się realizować. W tym miejscu też pojawia się po raz pierwszy nadzieja i osób oglądających ten konflikt z terenu Polski, że może on zostać przez Ukrainę wygrany. I tu pojawia się pierwsze wielka cezura dzieląca niejako ten ukraiński heroiczny opór pokazywanego bardzo często połączeniu z ludowymi pieśniami o charakterze patriotycznym (#standwithukraine, 2022), które w Ukrainie ciągle pozostają z szerokim obiegu społecznym i obrazami niszczenia rosyjskich czołgów za pomocą tureckich dronów bojowych Bayraktar (Kronika24pl., 2022). Cezurę kończącą niejako ten pierwszy spontaniczny heroizm wyznaczają trzy przekazane za pośrednictwem mediów obrazy. Pierwszy z nich związany jest tym, co zastano w wyzwolonej Buczy (Wirtualna Polska, 2022), wśród polskich odbiorców przywołało natychmiast masową reminiscencję tych wszystkich rodzimych tekstów, które zawierały opisy bestialstwa rosyjskich żołnierzy w czasach konfliktów rosyjsko-polskich (Czapski, 1989; Swaniewicz 1990) i tego, co rosyjscy żołnierze robili w Polsce wkraczając do niej w 1939 roku i w 1945 roku. W efekcie tego nastąpiło niejako natychmiastowe przywrócenie pewnych kodów historycznej pamięci, co skatalizowały informacje przekazywane z Buczy. Drugi obraz ustanawiający tę cezurę to oczywiście bombardowanie Mariupola (Sky News, 2022) i teatru, w którym chowają się dzieci i który ma na dachu napisaną informację o tym, która była widoczna dla rosyjskich lotników. Trzeci i najbardziej skomplikowany obraz związany jest z obroną Azowastalu (Telewizja Polska, 2022). Problem z heroiczną obroną tych zakładów wiąże się ze specyfiką utworzonego w 2014 roku pułkiem Azow, która szybko zostaje przemianowana na Brygadę Szturmową Azow. Brygada ta i związany z nią ruch azowski jest przez część dziennikarzy zajmujących się tą tematyką opisywany jako nacjonalistyczny (Kowalski, 2018), należy jednak pamiętać, że nie odwoływali się oni do tradycji OUN i banderyzmu. Dziennikarze amerykańscy związani z Washington Post w 2022 roku zajmowali stanowisko, że poglądy członków ruchu azowskiego uległy "rozmiękczeniu" ("Right-wing Azov," 2022). Sąd Najwyższy w Federacji Rosyjskiej uznał członków tego ugrupowania za terrorystów ("Russia designates," 2022) i stworzył według tamtejszych polityków prawne podstawy do traktowania ich z pominięciem Konwencji Genewskiej ("Russia brands," 2022). Dla wielu polskich odbiorców ukraiński nacjonalizm łączy się w skojarzeniach natychmiast z rzezią wołyńską (Motyka, 2011). Dla tej części Polaków, których rodzinne korzenie nie były związane z zachodnią Ukrainą te wydarzenia pozostają ważne, ale nie tworzą ich indywidualnych kodów pamięci historycznej. Oglądając drugą część rosyjskiego filmu *Мы из будущего 2* daje się zauważyć bardzo ciekawy zabieg ideologiczny, jaki został tam wprowadzony. Produkcja filmu wyprzedza o cztery lata wybuch zbrojnego konfliktu, ale w fabule znajdujemy już obraz ukraińskiego partyzanta, który jest nacjonalistycznym bojownikiem OUN. Ten zabieg staje się w swoich funkcjach czytelny, kiedy wiąże się wypowiedzi rosyjskich polityków poprzedzających wojnę z Ukrainą, jak i tych wygłaszanych podczas jej trwania (Will Vernon, 2022) ukazuje źródła manipulacji kodem ideologicznym związanym z wizją współczesnego ukraińskiego faszyzmu, z którym Rosja musi walczyć w analogiczny sposób jak to czyniła w czasach II wojny światowej (Crux, 2022). W efekcie część podawanych w komunikatorach informacji rosyjskiej strony mówiąca o tym, że bojownicy Azowa mają nacjonalistyczne, czy wręcz faszystowskie poglądy dotarła do polskiej opinii publicznej śledzącej losy wojny na wschodzie. Doszło do sytuacji, w której z jednej strony nakładają się na siebie dwie ścieżki znaczeniowe łączące nacjonalistyczne poglądy OUN jako źródła rzezi wołyńskiej oraz nacjonalistyczne poglądy członków Azowa i działań Rosjan mających je zwalczać jako jawnie terrorystyczne (z perspektywy prawodawstwa rosyjskiego). W tym samym jednak czasie w Polsce rządzi obóz polityczny jawnie odwołujący się zarówno do tendencji populistycznych, jak i nacjonalistycznych. W efekcie tego zbiegu politycznych okoliczności oczywisty stał się fakt obrazujący potencjalne kłopoty, jakie społeczeństwa europejskie (w tym polskie i ukraińskie) mogą mieć ze swoimi ultraprawicowymi ruchami politycznymi. Znamienne jest także to, że treści, jakie później przedostały się do opinii publicznej mówiące o tym, co naprawdę wydarzyło się w Mariumpolu wśród obrońców kombinatu Azowstal w punkcie wyjścia, jaki miał miejsce w 2014 i punkcie końcowym, jaki widzimy w oblężeniu Azowa ukazuje nam zupełnie inny model tych bojowników, od tego, jaki prezentowała strona rosyjska. Obrazu tego dopełniają zarówno obrazy kapitulacji obrońców Azowa (Wirtualna Polska, 2022b; Marcin Strzyżewski, 2022), jak i ich powrotu z niewoli (Glusi TV, 2022), gdzie równorzędności w traktowaniu pewnego projektu w ogóle nie ma. Jednak większość polskich odbiorców,

na co wskazują komentarze umieszczane pod konkretnymi komunikatami, nie miała większego problemu z rozpoznaniem, że mają do czynienia rosyjską manipulacją historycznymi, politycznymi i socjologicznymi treściami.

W tym miejscu pojawia się kolejny problem informacjami płynącymi ze strony rosyjskiej, które będą przenikały do polskiej sfery informacji masowej. Zjawisko to zachodzi na trzech płaszczyznach informacyjnych. Pierwsza z nich, badawczo bardzo interesująca, związana jest z You Tube i może prowadzić do przeanalizowania i zrozumienia, w jaki sposób komunikacja prowadzona z kraju ogarniętego wojną wpisuje się w strategię i taktykę komunikacji militarnych. Z jednej strony pojawiają się bowiem obrazy i związane z nimi wyjaśnienia tego, co dzieje się na linii frontu. Przy czym sposób prowadzenia narracji wyraźnie wskazuje na osobę związaną ze strukturami militarnymi (Raporty z Ukrainy, 2022), analogiczne obrazy można obejrzeć z narracją w języku angielskim. Perspektywa, jaka jest tam stosowana, z reguły opisuje zdarzenia militarne w taki sposób, że wskazując na ukraińskie wojska, opisuje ich działania optymistycznie. Najczęściej jako odzyskiwanie nowych terytoriów lub też niwelowanie działań ofensywnych Rosjan. Jest to perspektywa jednostronna, to, co dotyczy działań rosyjskich zapisywane jest raczej po stronie strat. Jednak nie należy zapominać o fakcie możliwości dostępu do kanałów rosyjskojęzycznych, które często systemy cyfrowe obsługujące wyszukiwarki łączą z kanałami ukraińskimi. Wówczas dla osoby, która nie rozróżnia alfabetu ukraińskiego od rosyjskiego komunikaty te mogą wprowadzać pewne problemy poznawcze (Dla pieniędzy, 2022). Brak możliwości rozróżnienia na podstawie różnic literalnych. I tu może dochodzić do pierwszego problemu, kiedy to, polski lub ukraiński komentator jasno przedstawia własną perspektywę i przynależność. Natomiast w przypadku nadawcy rosyjskiego może on przyjmować strategię komunikacyjną analogiczną do obecnej w komunikacji prowadzonej ze strony przeciwnej lub też będzie swoją tożsamość skrywał. Analogiczna sytuacja może mieć miejsce w przypadku anglojęzycznych programów (Military Summary, 2022) obecnych na witrynach informacyjnych. Najbardziej interesująca sytuacja pojawia się wówczas, kiedy zestawia się kanały z narracjami w języku polskim i angielskim, które nadawane są z dwóch różnych krajów biorących udział w tym konflikcie zbrojnym. Wówczas bowiem możliwe jest zestawienie dwóch różnych perspektyw tego konfliktu i odkrycie całego zbioru fake newsów oraz funkcji, w jakich one są wykorzystywane. Takie zestawienie pozwala przede wszystkim na weryfikację rzetelności danego kanału, ale także w niektórych przypadkach na odkrycie jego zasadniczo różnych od dziennikarskich funkcji, jakie pełni on w domenie publicznej. Ten poziom informacji i dezinformacji można próbować wpisać w pewien typ strategii wojny hybrydowej. Ponieważ polscy odbiorcy bardzo radykalnie określili swoje stanowiska i sympatie w odniesieniu do stron tego konfliktu, niczym dziwnym nie wydaje się fakt, że raczej nie są oni zainteresowani przeglądaniem fake-owych stron płynących ze strony agresora. Tym samym ten model hybrydowego oddziaływania może mieć czasami tylko wpływ podprogowy. Trzecia cezura pojawiła się w zeszłym roku wraz z przebiegiem ofensywy wojsk ukraińskich na wschodzie kraju. Jej przebieg okazał się całkowicie niezgodny z oczekiwaniami wykreowanymi przez polityków i media krajów zachodnich. Większość ukazujących się wcześniej opinii, jakie były wygłaszane zarówno przez polityków, jak i wojskowych komentatorów snuła bardzo optymistyczne wizje w miarę szybkiego zakończenia tego konfliktu, pod warunkiem, że Ukraina otrzyma zachodnie uzbrojenie. Poparcie polityczne i wsparcie w uzbrojeniu, jakiego Zachód udzielił Ukrainie powiązane z całą gamą restrykcji nakładanych na Rosję wywołało oczywiście jej przeciwne działania prowadzące do zacieśnienia współpracy z Chinami, Koreańską Republiką Północną oraz Iranem. Tym samym ten konflikt postrzegany z perspektywy polskiego odbiorcy wykroczył poza ramy konfliktu lokalnego i zaczął nabierać w niepokojący sposób wymiaru globalnego.

Tym samym w polskich mediach zaczynają się pojawiać już nie tylko politycy i komentatorzy wojskowi czy specjaliści, którzy doskonale znają nie tylko politykę rosyjską czy politykę poszczególnych mocarstw Zachodu oraz Wschodu, ale także osoby zajmujące się problematyką polityki globalnej. Dopiero tak szeroka perspektywa poznawcza pozwala na precyzyjne i dokładne zrozumienie mechanizmów odpowiedzialnych za przebieg tej wojny, ale także, co bardziej istotne stwarza możliwość podjęcia głęboko racjonalnej decyzji, po której stronie tego konfliktu jesteśmy. A tym samym za jaką wizją przyszłej Europy i świata się opowiadamy. Wówczas też taka decyzja nie ma już charakteru emocjonalnego, nawet jeżeli on jest obecny w konkretnej postawie to tylko jako dopełnienie świadomego wyboru

racjonalnego. Podjęcie takiej decyzji zaczyna jednak wymagać od polskiego odbiorcy, o ile jest nią on oczywiście realnie zainteresowany, coraz większego intelektualnego wysiłku. Dzieje się tak przede wszystkim z tego powodu, że znajdujący się w tle tej komunikacji po stronie polskiego odbiorcy specyficzny stereotyp dla pokolenia czterdziestolatków, który ograniczał się do postrzegania Ukrainy jako specyficznej terra incognito, nagle musi zostać odczarowany" i zdemitologizowany tak, aby można było zweryfikować tezy Putina twierdzącego, że Rosja to jeden naród w trzech postaciach i jakie skutki taka narracja może wywoływać wśród światowych polityków i dlaczego Ukraina całkowicie sprzeciwia się takiemu stanowisku. Aby można to było zrozumieć, należy przecież odwołać się do tego wydarzało się w Ukrainie w od XVIII do XX wieku (Beauvois, 2021), o czym pisały zarówno Oksana Zabużko (Zabużko, 2022) jak Wira Ahejewa (Ahejewa, 2023). Nie wolno także pomijać tragedii Ukrainy w czasie "wielkiego głodu" opisanej z wykorzystaniem nowych dokumentów przez znaną dziennikarkę Anne Applebaum (Applebaum, 2018). Do zrozumienia tego stanowiska niezbędne jest także uzmysłowienie, że zarówno Polska, jak i Ukraina po upadku Związku Radzieckiego wychodzą spod wpływów Moskwy i zaczynają budować własne państwa. Jednak należy zrozumieć, dlaczego po kilkudziesięciu latach Polska i Ukraina są jednak w bardzo odmiennych sytuacjach politycznych i gospodarczych. Wszystkie te problemy są niezwykle istotne dla zrozumienia postawy Ukrainy w tej wojnie oraz wskazują na wagę, jaką ona odgrywa w kształtowaniu ich współczesnej narodowej tożsamości. Zrozumienie tego zjawiska staje się pewną naturalną konsekwencją uważnego śledzenia komunikatów związanych z tym konfliktem przez odbiorców z zewnątrz. Jesteśmy świadkami zjawiska medialnego, w ramach którego struktura informacji powiązana z relacjonowaniem i wyjaśnianiem tego konfliktu stworzyła horyzont poznawczy, w którym Ukraina może pełnym głosem mówić światu o własnej wizji swojej historii, kultury i domagać się prawa do jej poszanowania. W tej chwili można założyć, że znakomita większość opinii publicznej krajów Zachodu solidaryzuje się i sympatyzuje ze stroną ukraińską w tym konflikcie. Śledząc jednak przekazy medialne powiązane z tym konfliktem wykracza się bardzo często poza same działania militarne. Oczywiste stają się związki tychże działań z przebiegiem wsparcia politycznego i militarnego płynącego z krajów Zachodu oraz jaki wpływ wywierają ograniczenia nakładane przez niektóre rządy na sposoby wykorzystywanie darowanej broni. Czytelne stają się także działania takich krajów, jak Chiny czy Iran. Wojna ta nabiera także wymiaru ekonomicznego zarówno w skali regionalnej, jak i globalnej. Wielu czytelników może ona także prowadzić do pytań o rolę myśli politycznej takich ludzi, jak Aleksander Dugin, filozof i główny ideolog neoimperializmu rosyjskiego oraz eurozjatyzmu i integralnego tradycjonalizmu. Przecież dla tego ważnego dla Putina ideologa głównym wrogiem jest liberalizm i oparty na jego standardach Zachód. W takiej perspektywie ta wojna zaczyna nabierać także wymiaru kulturowego, a przesłanie zawarte w pismach Dugina rzucają nowe światło na stwierdzenie ukraińskich polityków mówiących, że Ukraina w tym konflikcie walczy także o pokój Europy.

Tak postrzegane komunikaty prowadzą nas do punktu, w którym Ukraina staje się w chwili obecnej ważnym krajem na globalnej szachownicy, jak ujałby to Zbigniew Brzeziński. Ukraina na tej szachownicy jest niejako uwikłana w polityczne rozgrywki jakie toczą się pomiędzy USA, Chinami i Rosją. Tak postrzegana Ukraina staje się krajem, który posiada własną tradycję historyczną zakorzenioną już w Rusi Kijowskiej. Dla tych, którzy zainteresowani są rozumieniem wpływu historii na współczesność, pokazuje skomplikowaną historię Ukrainy oraz Europy Centralnej.

Na tle tych cezur należy wskazać także fakt, że dopiero po nieudanej ofensywie wojsk ukraińskich z 2023 zaczęły pojawiać się materiały dziennikarskie pokazujące pełny wymiar tragizmu i heroizmu wpisanego w tę wojnę. Związane jest to coraz liczniejszymi materiały prezentującymi cenę jaką płacą za udział w tym konflikcie szeregowi żołnierze. Wcześniej o tym fenomenie przeciętny polski odbiorca wiedział, kiedy oglądał produkcje amerykańskiego kina typu: *Czas apokalipsy* czy *Urodzony 4 lipca* bądź też *Łowcy jeleni*.. Dzisiaj polski odbiorca nie musi już oglądać amerykańskich produkcji kinowych. Obecnie wystarczy, że taki odbiorca czyta i ogląda reportaże ("Ukraina. Ranni," 2023) i widzi traumę, jaką ta wojna pozostawi mieszkańcom Ukrainy na najbliższe dziesiątki lat (Kurier Galicyjski, 2023).

W ostatecznej perspektywie wciąż trwającej wojny informacje, które z niej napływają tworzą nie tylko oraz teraźniejszości, która wyjaśniana jest przez konteksty historyczne i globalne, ale przynoszą także prognozę ceny gospodarczej, ekonomicznej, kulturowej i ludzkiej, jaką przyjdzie Ukrainie zapłacić za tę wojnę. Ponadto śle-

dzenie tych wojennych zdarzeń, przynosi także refleksję dla zewnętrznego odbiorcy związaną z dwoma obrazami zarządzania państwami. Z jednej strony pojawiają się państwa demokratyczne rządzące się regułami wymagającymi akceptacji szerszego gremium decydentów. Z drugiej natomiast widzimy jak funkcjonują państwa totalitarne oparte na władzy jednostki oraz państwowym aparacie represji. W praktyce wojennej niestety szybkość podejmowania decyzji i często związana z tym sprawczość zdaje się wskazywać na większą funkcjonalność Rosji, co podkreślał także w posłowiu do swojej książki *2017. Wojna z Rosją* gen. Richard Shirreff (Shirreff, 2016).

Tym samym przechodząc do konkluzji, to, co widzimy słuchając, oglądając i czytając na temat wojny, jaka toczy się w Ukrainie, prowadzi do sytuacji, w której ten kraj umęczony wojną staję się paradoksalnie coraz lepiej i dokładniej znana w świecie. Ten obraz nie jest ani polityczną laurką ani też kulturowym stereotypem. Przekazy związane z wojną w powiązaniu ze zwielokrotnioną i wielotorową narracją specjalistów starających się wyjaśniać szerokiej opinii publicznej zawiłości stanów rzeczy związanych z wszelkimi możliwymi aspektami tej wojny doprowadziły do stworzenia mozaikowej i rzetelnej wizji współczesnej Ukrainy z uwzględnieniem jej skomplikowanej historii i jej politycznych konsekwencji. Wielka solidarność, jaka towarzyszyła nardowi ukraińskiemu na samym początku tego konfliktu i pełne, powszechne opowiedzenie się po stronie Ukrainy trwa po stronie polskich odbiorców nadal. Jednak o ile wcześniej było ono oparte raczej na zasadzie wspomagania niewinnej ofiary imperialnej agresji, o tyle teraz po dwóch latach ten typ odbiorcy, który poszukuje odpowiedzi na źródłowe pytania dotyczące prawdziwych przyczyn agresji Rosji zaczyna postrzegać Ukrainę jako kraj, w którym manifestuje się głęboki obraz dramatu kultury cywilizacji zachodniej. Z jednej strony jest walczące zachowanie niepodległości państwo, z drugiej strony pozostające na zewnątrz państwa i społeczeństwa zachodnie przynoszące wsparcie dla Ukrainy i zaczyna się ten stan rzeczy czytać w perspektywie politycznej, historycznej i kulturowej. Tym samym Ukraina przestaje być postrzegana z perspektywy posowieckiego stereotypu. Oczywiście ciągle pozostaje problem, na który zdaje się liczy strona rosyjska, a mianowicie zmęczenie społeczeństw i polityków zachodnich tematyką tej wojny. Gdyby ono wystąpiło można przypuszczać, że źródła rosyjskie powrócą do upowszechniania stereotypu wykorzystującego motywy faszyzmu i nacjonalizmu w Ukrainie oraz trójjedności Rosji zmierzającej do ponownego połączenia ramach russkiego miru trzech wschodniosłowiańskich nacji. Pomogłoby to pozwolić Putinowi na uzasadnienie pełnej anihilacji niezależnej państwowości Ukrainy.

Podejście przeciętnego mieszkańca Polski śledzącego ogólnie dostępne media do obrazu wojny rosyjsko-ukraińskiej przyniosło pogłębioną wiedzę na temat regionu, na temat polityki wewnętrznej Ukrainy oraz jej specyfiki kulturowej i historii. Poprzez co oczywiste za pośrednictwem płynących w tych przekazach informacji stało się przekonanie, że Ukraina nie przestała być częścią wspólnoty narodów europejskich. Przynależność Ukrainy do tej wspólnoty jest oczywistą konstatacją domagającą się tylko dopełnienia politycznych formalności, aby mogła stać się pełnoprawnym członkiem wielkich organizacji typu NATO i UE.

Bibliografia

Media cyfrowe:

1. ThrashingMadPL. (2022, 12 marzec). Ukraina i Rosja — Historia na mapach i tezy Putina. https://www.youtube.com/watch?v=ArIeZpKUvlg
2. Good Times Bad Times Polska. (2022, 24 lutego). Rosja atakuje Ukrainę. Dzień 1 — rano. https://www.youtube.com/watch?v=IaSZNg0PNPw
3. Good Times Bad Times Polska. (2022 b, 25 luty). Oblężenie Kijowa. Dzień 2. https://www.youtube.com/watch?v=e-kOv1yadIE
4. polsatnews.pl. (2022, 26 luty). https://www.youtube.com/watch?v=bdVAKceVuyQ
5. #standwithukraine. (2022, 1 kwiecień). https://www.youtube.com/watch?v=EV_vT0Vud5Q&list=RDEM571bJ3FCbTZ8xO3i5eCoVg&start_radio=1&rv=vHba_0TI2HY
6. Kronika24pl. (2022, 23 maj). https://www.youtube.com/watch?v=S3FGWPMjl6M
7. Wirtualna Polska. (2022, 4 kwiecień). https://www.youtube.com/watch?v=c35VNP1Yd_U
8. Sky News. (2022, 17 marzec). https://www.youtube.com/watch?v=EUe5gc3-QtU
9. Telewizja Polska. (2022, 15 maja). https://www.youtube.com/watch?v=QWSW1uJEi5A
10. Kowalski H. (2018, 24 czerwiec). Wśród ukraińskich nacjonalistów [reportaż]. https://obserwatormiedzynarodowy.pl/2018/02/24/wsrod-ukrainskich-nacjonalistow-reportaz-kowalski/

11. Right-wing Azov Battalion emerges as a controversial defender of Ukraine. (2022, 5 kwiecień). ***The Washington Post.*** https://www.washingtonpost.com/world/2022/04/06/ukraine-military-right-wing-militias/
12. Russia designates Ukraine's Azov Regiment terrorists. (2022, 2 sierpień). ***PBS News.*** https://www.pbs.org/newshour/world/russia-designates-ukraines-azov-regiment-terrorists
13. Russia brands Ukraine's Azov Regiment a terrorist group. (2022, 2 sierpień). ***Le Monde.*** https://www.lemonde.fr/en/international/article/2022/08/02/russia-brands-ukraine-s-azov-regiment-a-terrorist-group_5992276_4.html
14. Will Vernon. (2022, 18 czerwiec). https://www.youtube.com/watch?v=oRTUxPKJEEE
15. Crux. (2022, 24 luty). https://www.youtube.com/watch?v=2ze4gImZADM
16. Wirtualna Polska. (2022 b, 28 kwiecień). https://www.youtube.com/watch?v=qumnbT6fQ3Y
17. Marcin Strzyżewski. (2022, 18 maj). https://www.youtube.com/watch?v=5dy_rhVtg9k
18. Glusi TV. (2022, 28 wrzesień). https://www.youtube.com/watch?v=fu6yYVQHPYs
19. Raporty z Ukrainy. (2022, 25 sierpień). https://www.youtube.com/watch?v=VtzM4Ajq9Vk
20. Dla Pieniędzy. (2022, 27 listopad). https://www.youtube.com/watch?v=24cWbp0CXW I
21. Military Summary. (2022, wrzesień). https://x.com/MilitarySummary
22. Ukraina. Ranni żołnierze obawiają się, że państwo o nich zapomni. (2023, 16 sierpień). ***Rzeczpospolita.*** https://www.rp.pl/konflikty-zbrojne/art38957841-ukraina-ranni-zolnierze-obawiaja-sie-ze-panstwo-o-nich-zapomni
23. Kurier Galicyjski. (2023, 24 maj). https://www.youtube.com/watch?v=vJJCuypRrFg

Książki:

24. Czapski J. (1989). ***Na nieludzkiej ziemi***, Warszawa 1989. Znak; S. Swaniewicz (1990), ***W cieniu Katynia.*** Czytelnik.
25. Motyka G. (2011). O***d rzezi wołyńskiej do akcji "Wisła". Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947.*** Wydawnictwo Literackie.
26. Beauvois D. (2021). ***Trójkąt ukraiński Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914***, tłum. K. Rutkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
27. Zabużko O. (2022). ***Planeta Piołun***, tłum. K. Kotyńska i inni, Agora.
28. Ahejewa W. (2023). ***W cieniu imperium. Kulisy ukraińsko-rosyjskiej wojny kulturowej***, tłum. I. Boruszkowska, Znak Horyzont.
29. Applebaum A. (2018). ***Czerwony głód***, tłum. B. Gadomska, W. Gadomska, Agora.
30. Shirreff R. (2016). 2017. ***Wojna z Rosją***, tłum. Jarosław Kot, Rebis.

Filmy:

31. ***Мы из будущего 2.*** Aleksandr Samokhvalov, Boris Rostov, Dmitry Voronkov, Oleg Pogodin, Andres Puustusmaa, 2010. A-1 Кино Видео при участии киноконцерна «Мосфильм».
32. ***Czas apokalipsy***, reż. Francis Ford Coppola.1979. Zoetrope Studios.
33. ***Urodzony 4 lipca***, reż. Oliver Stone. 1989. Ixtlan Productions.
34. ***Łowca jeleni***, reż. Michael Cimino. 1978. EMI Films.

Bogdan Trocha, Katarzyna Olek

Multifaceted Descriptions of the Russo-Ukrainian War in the Media and the Specificity of Their Contexts in the Perspective of Foreign Readers

Abstract. The primary purpose of the article is to examine how information on the outbreak and course of the Russo-Ukrainian War reached audiences outside Ukraine. In addition, the perspectives of the introduced information aimed at explaining both the course of the armed conflict itself and its sources and global contexts will be analyzed. The research is intended to show how accounts of the war were developed and expanded in specialized commentary, and what impact they had on perceptions of both the conflict itself and Ukraine and the Russian Federation.

Keywords: Russo-Ukrainian War, national identity, cultural tradition, politics, communication, new media.

Стаття надійшла до редакції 01.09.2024

Роман Лаврентій, Юлія Бентя

Трансформація триває, або з ким насправді веде розмову сучасний український театр у дитячих виставах?

The Transformation Goes On, or Who Is the Contemporary Ukrainian Theater Really Speaking to in Productions for Young Audiences?

УДК 792.036-053.2(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318948

Роман Лаврентій
Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв, Львівський національний університет імені Івана Франка

Roman Lavrentii
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor in the Department of Theater Studies and Acting, Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko National University of Lviv
e-mail: roman.lavrentii@lnu.edu.ua
orcid.org/0000-0003-4434-6647

Юлія Бентя
Кандидат мистецтвознавства, головний науковий співробітник відділу перформативних практик і сценічного мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Iuliia Bentia
Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Performing Practices and Stage Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: yuliabentia@gmail.com
orcid.org/0000-0003-1514-3859

Анотація. Театр для юної авдиторії мусить послуговуватися інакшою мистецькою мовою, аніж театр для дорослого глядача. Ця мова змінюється через появу нових медійних засобів, ґаджетів, трансформацію каналів та способів комунікації між дорослими та дітьми. Психологія дитячого сприйняття, з одного боку, зберігає притаманні певним віковим категоріям риси, з другого боку, стрімко еволюціонує. Тож важливими функціями театру для дітей стають плекання мистецького смаку, соціалізація дитини, а також навчання — ігрове пояснення складних фізіологічних, психологічних, соціальних, культурних і політичних проблем. Аналіз п'яти вистав, що увійшли до довгого списку VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА», уможливив окреслити шляхи, якими йде український театр для дітей, та відзначити проблемні зони, які вимагають ширшої дискусії в професійній спільноті. Тема російсько-української війни прямо чи опосередковано перебуває в центрі уваги театру для дітей — це і вистави за п'єсами останніх років, і наново переосмислений український класичний репертуар. Інша важлива тенденція — активне залучення класичних західноєвропейських текстів для дітей, що стають основою драматичних і музичних вистав. Найдинамічніше розвиваються комунікативний й естетичний аспекти дитячого репертуару: попри інерцію апелювання до дорослої авдиторії, український театр для юної авдиторії продовжує мистецьке дослідження нюансів дитячої психології, нових реалій сучасності й шукає нові перформативні форми, що враховують освітні потреби різних вікових груп дітей.

Ключові слова: театральна вистава для дітей, сучасний український театр, театральний репертуар, Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА», російсько-українська війна, дитяча психологія, освітній аспект театральної вистави.

Постановка проблеми. Сучасна культура уже дійшла до розуміння, що театр для дітей мусить послуговуватися окремою мистецькою мовою, кожних кілька років по-новому винаходити її, зважаючи на динаміку появи медійних засобів, нових ґаджетів та трансформації каналів та способів комунікації між дорослими людьми та юною авдиторією. Окрім того, психологія дитячого сприйняття еволюціонує, з одного боку, зберігаючи чіткі, притаманні певним віковим категоріям рамки, а з другого боку, постійно їх розширюючи (наприклад, сьогоднішні дошкільнята значно поінформованіші, ніж були у їх віці старші покоління). Водночас діти залишаються дітьми, з високим рівнем вразливості та відкритості, і надзвичайно важливо, наскільки якісну розмову вестиме з ними сучасний театр.

Йдеться рівноцінно як про прищеплення, плекання мистецького смаку, так і про соціалізацію дитини, відчуття живого контакту з іншою людиною (часом — на відстані витягнутої руки). Важливою є і функція ненав'язливого, ігрового пояснення дитині складних фізіологічних, психологічних, соціальних, культурних і політичних проблем — що значно легше зробити в ігровій формі вільного спілкування, яку може запропонувати саме театр. Особливо актуальною проблемою сучасної України, окрім універсальних викликів дитячого репертуару, є ситуація з розумінням факту геноцидної російсько-української війни, потреби навчитися жити за нових умов. Театр для дітей винаходить мову, що нею можна розповісти про біль, він стає прихистком, безпечною територією для юних глядачів [13].

Не тотожне дорослому дитяче сприйняття чутливо і безкомпромісно реагує на запропонований мистецький продукт: відкидаючи його, втрачаючи інтерес, якщо відчує фальш наратора, або ж прикипаючи серцем до нього, якщо зерно потрапить на добрий ґрунт, а ідеї вистави, спосіб комунікації театру зрезонують із внутрішніми хвилюваннями юного глядача.

Оскільки щороку з'являється дуже багато вистав для юної глядацької авдиторії, і то не лише в репертуарі профільних театрів для дітей та юнацтва, а й у національних театрах, на приватних майданчиках, в музичних та драматичних театрах, в театрах ляльок — то більш ніж очевидно, що охопити весь обшир сценічної продукції не так і легко. Щоб спробувати окреслити основні тенденції і виклики сучасного українського театру для юної авдиторії, ми вирішили розглянути вистави-лавреати VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА».

Створений Національною спілкою театральних діячів України у 2018 році фестиваль існує до сьогодні, має поважне реноме у національному театральному середовищі, роблячи щорічно огляд найкращих вистав з усіх куточків нашої батьківщини. У певному сенсі, вистави, що потрапляють у довгий і короткий списки «ГРИ», можуть оприявнити ключові процеси в українському театрі. Виставам для юної авдиторії на фестивалі щороку присвячено окрему номінацію — «За найкращу виставу для дітей».

Показовим є факт, що майже щороку українські експерти, а відтак і міжнародне журі «ГРИ» стикаються із певними проблемами у цій номінації. Зокрема, під час П'ятого фестивалю, у якому брали участь прем'єри 2021–2022 років, на етапі підрахунку балів виявилося, що до короткого списку не потрапила жодна із претенденток у номінації «За найкращу виставу для дітей». Прикрий прецедент, який свідчить про потребу, що визначила **мету цієї статті** — пильніше придивлятися до того, чим живе сучасний український театр для дітей, якою мистецькою мовою послуговується і які тенденції простежуються у цій ділянці національного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У 2024 році з дванадцяти заявок, поданих на VI Всеукраїнський театральний фестиваль-премію «ГРА» у номінації «За найкращу виставу для дітей», експерти — на основі перегляду відеозаписів — відібрали п'ять для довгого списку фестивалю, а через деякий час переглянули наживо ці вистави. Зокрема, це: «Жираф Монс» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, «Івасик-Телесик» Рівненського академічного обласного театру ляльок, «Скрудж. Різдвяна історія» Рівненського обласного українського музично-драматичного театру, «Скрудж та Різдвяне диво» Дніпровського академічного театру драми і комедії, «Тореадори з Васюківки» Київського академічного театру юного глядача на Липках. Шоста вистава дитячого репертуару, «Піноккія» Київ-

ського муніципального академічного театру опери і балету, брала цьогоріч участь у фестивалі в іншій номінації — «За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу». П'ять з шести цих вистав, за винятком дніпровського «Скруджа» (його автори статті не бачили наживо), стали матеріалом нашого дослідження.

Частково автори статті вже раніше висловлювали свої думки про деякі з цих вистав — у формі експертних висновків, як члени експертної групи фестивалю-премії «ГРА», а також — в окремих публікаціях про ці та інші вистави для дитячої авдиторії [1; 6; 7; 11; 12]. Наразі спробуємо концептуально узагальнити основні тенденції та окреслити — до кого апелює сучасний театр для дітей, якою є його мистецька мова у цьому діалозі.

«Жираф Монс», Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Своєчасність вистави для сімейного перегляду «Жираф Монс» більш ніж очевидна у світлі перебування України у постійному стані війни, щоденних обстрілів (Харків майже щоденно переживає цей досвід), численних жертв і руйнувань. Промовистим є її підзаголовок: «Харківська історія воєнної весни». Потреба говорити з дітьми про війну, артикулювати основні меседжі, не ризикуючи травмувати і без того травмовану щоденним досвідом перебування в умовах війни дитину — складні виклики нашого сьогодення.

Творча група вистави «Жираф Монс» на чолі з режисеркою Оксаною Дмітрієвою та художником Юрієм Зоркіним знайшли оригінальний спосіб вести цю розмову. За посередництва ляльки, через відсторонення від реального людського болю і трансполяцію його в образ тварини, зокрема Жирафи в Харківському зоопарку під час російських обстрілів. Драматург Олег Михайлов (за участі Костянтина Солов'єнка) використали реальні події, пов'язані з історією українського зоопарку в перший рік повномасштабного вторгнення, вибудувавши паралелі з часом Другої світової війни і подібним масштабом руйнувань у місті. Історія, якої не було, але яка могла бути, яка щоразу є, оживає під час спектаклю.

Дуже тонка, тактовна і художньо цілісна вистава обережно розповідає дітям (молодшій категорії глядачів) про складну риторику війни, метафорично називаючи «прильоти» каміннням із неба, а також одягаючи в дитячу лексику й інші страшні поняття і екзистенційно складні речі («смерть» потрактовано як вимушений «сон, з якого не можна прокинутися» тощо). Сценічне вирішення шумових ефектів вистави заслуговує на окрему увагу: холодні, різкі звуки тертя металу об метал (арматурні прути правлять за своєрідний планшет для виведення ляльок), падіння каміння відбувається ніби у режимі сповільненої зйомки — плавно перетікаючи з руки в руку і глухо опускаючись на дошки сцени (цей легкий стук все одно спрацьовує певним тригером для багатьох глядачів). Глухі удари падіння каміння в авдіозаписі теж вирішені на піанісімо, але у поєднанні з пластичною грою акторів (які мізансценічно ніби перебувають в укритті, тривожно прислухаючись до звуків угорі, над їхніми головами) — досягають неймовірного ефекту впізнавання ситуації. Проте з максимальним тактом до свого юного і дорослого глядача.

Форма відстороненої притчі без заплутаних сюжетних поворотів, яскравих персонажів та атракційних ситуацій, сценічне існування акторів «на певній відстані» щодо своїх ляльок і на ще більшій відстані до глядачів швидко спричиняє втрату прицільного інтересу наймолодшої глядацької авдиторії. Але компактна, не розтягнута в часі історія, казкові персонажі все ж утримують цю увагу на достатньому рівні.

Здавалося б, така абстрактна розмова надто завуальовано говорить про війну, відчувається брак конкретики (війну не названо війною, хоч у виставі чітко відчитується контекст Другої світової війни й окупації міста нацистами, а також прямі паралелі з сучасною російською окупацією, яка загрожувала місту). З точки зору дорослої людини, хочеться почути більш конкретні окреслення винуватців, почути про причини цієї війни, хочеться, щоб війна не була трактована абстрактно, немов явище природи, на яке ми не можемо вплинути.

Але чи доречно перевантажувати зовсім юного глядача таким масивом дорослих проблем і складних «пояснень»? Питання залишається відкритим. Однак беззаперечним є факт, що про війну з дітьми говорити треба. І театр це робить. Переконливо, чесно, не вдаючись до сценічно більш виграшних, але менш щирих прийомів.

Важливим аргументом для довіри до творців вистави залишається і географічна прив'язка: харківському театрові в умовах щоденних обстрілів міста віриш на слово (але це, знову ж, висновок дорослої людини, а дитячий глядач акцептує насамперед мелодику голосу акторів, їхнє по-дитячому щире і делікатне спілкування зі своїми персонажами, які є близькими і зрозумілими, такими, за яких хочеться вболівати).

«Івасик-Телесик», Рівненський академічний обласний театр ляльок. Рівненський академічний обласний театр ляльок власну версію популярної української народної казки «Івасик-Телесик» представив 9 квітня 2023 року. Постановку «Івасика-Телесика» було розпочато вже під час великої російсько-української війни, і цей факт знаходить своє відображення в концепції вистави, що 25 березня 2024 року була відзначена на київському фестивалі «Прем'єри сезону» (організатор — UNIMA-Ukraine) за найкращу режисуру (Олена Ткачук) та найкращу сценографію (Інесса Кульчицька) [8], а 27 березня 2024 року увійшла до довгого списку VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» в номінації «За найкращу виставу для дітей».

Рівненський «Івасик-Телесик» триває лише 35 хвилин (ідеальний хронометраж для наймолодшої авдиторії!), але за цей час автори вистави встигають не лише розіграти на сцені дитячу казку, а й вписати її в своєрідну космогонічну арку, яка одним своїм кінцем сягає легенди про створення світу, а другим — занурює глядача у передчуття великої катастрофи російсько-української війни. Відповідно, пролог тут побудовано на поєднанні українських космогонічних легенд про створення світу, а саме тій їх частині, яку Михайло Грушевський у своїй «Історії української літератури» називає «Бог і Сатанаїл», де в центрі перебуває боротьба Бога з нечистою силою (див.: [2]), а також відомої старозавітної історії про створення світу за сім днів, в результаті якої Адам і Єва волею постановників перетворюються на Бабу й Діда з української казки — батьків Івасика.

Епілог вистави розпочинається одразу після повернення Івасика додому на крилах гусеняти. Основою епілогу стає пісня «Птах» гурту «Даха-Браха» з проєкту «Ковчег Україна: музика» на текст Сергія Жадана. Ця пісня з її характерною низхідною мелодикою і оригінальним аранжуванням була написана незадовго до початку повномасштабної війни і напряму асоціюється із передчуттям великої катастрофи. С. Жадан характеризував цю пісню як «міф про Ноя на український лад» [3]. Тож Івасик-Телесик після повернення додому, як натякають постановники, буде змушений стати «хлопчиком-воїном» — хоча саме ця перспектива є радше однією з можливих ліній відкритого фіналу вистави, а не її основною темою. Варто також підкреслити, що постановники спираються на канву народної казки (див., наприклад, цікаве діаспорне ілюстроване видання [4]), що окремими деталями відрізняється від казки Марка Кропивницького (остання, зокрема, лягла в основу нещодавньої вистави Першого театру у Львові «Пливе човен» [11]).

Три ключові точки вистави умовно відображають те, як українська дитина сьогодні може уявляти історію: вона починається зі створення світу, а закінчується російсько-українською війною з її постійною тривогою, ледь не щоденними обстрілами, вимушеним від'їздом з рідних місць тощо. Тож пролог і епілог варто сприймати як екзистенційні Початок і Велике Випробування, де зв'язки з самою казкою простежуються радше на рівні образів і символів космогонічної міфології. Це і світове дерево (дерево життя), і птахи, що створюють світ, і міфічний явір як символ молодого парубка, на якому Телесик ховається від змій. Все це скріплюють чіткі дуалістичні опозиції, які у виставі можна простежити на різних рівнях: у протиставленні чорного і білого кольорів в сценографії і костюмах львівської художниці Інесси Кульчицької, українського пісенного фольклору і зловісного звучання ударних інструментів в музичному оформленні Дарії Татарин, контрастного пластичного малюнку акторських рухів, що їх вибудовував пластиограф Станіслав Лозовський.

На сцені одночасно діють двоє акторів (Давид Стеблюк, Павло Лабунін) і троє актрис (Франческа Барабаш, Алла Черуха, Юлія Гольонко), яким доводиться перемикатися на ролі різного плану. Натомість ляльки, виконані в одному візуальному стилі, уособлюють чотирьох конкретних персонажів: Діда/Батька, Бабу/Матір, Івасика-Телесика і Зміючку-Оленку. Це планшетні ляльки, але вони не зовсім типові — пласкі (2D версія планшетних

ляльок) і виведені переважно не на горизонтальну поверхню, а на вертикальне тло.

Сценографія вистави справляє сильне враження завдяки поєднанню лаконізму і символізму. Чотири винахідливі планшети тут мають круглі «постаменти» і хрестоподібний верх, на який може натягатися тканинна площина (саме на цій площині, а не на горизонтальному планшеті, актори працюють з ляльками). Ще один елемент сценографії — це затягнута тканиною вертикальна площина, що зображує річку, у якій головний герой вистави вудить рибу. Проте візуально найвиразнішими тут є чотири великі долоні, які почергово втілюють Івасикову колиску, батьківські і материнські руки, крони дерев і пташині крила. Роздивляючись ці долоні, дорослий глядач мимоволі згадає сакральні символи з різних культур: традиційне зображення Будди, який сидить в долоні; ха́мсу — популярний амулет семітських народів у вигляді відкритої симетричної долоні; захисний жест рук Оранти; батьківські руки-колиску і руки-крила, які дають сили підніматися над буденністю. Цей символізм яскраво підкреслено на афіші вистави, де одна пара рук нагадує Івасикові крила, а друга пара сполучена з ним через маріонеткові нитки. Очевидно, що дитяча авдиторія навряд чи «зчитує» всі культурні патерни вистави, але напевне усвідомить умовність сценічної реальності, де одні й ті самі предмети залежно від контексту можуть набувати різних, а часом і протилежних значень.

Музичне рішення вистави сприймається як доволі еклектичне, але в ньому також закладено певну логіку. Сцени створення світу і спасіння Івасика на гусячих крилах супроводжує емоційно нейтральна, абстрактна фортепіанна імпровізація. В окремих сценах використано фольклор, зокрема колискові пісні. Поява Змії з почетом супроводжується грюкотом ударних інструментів, «сухою» імпровізацією на роялі, забарвленою низькими голосовими тембрами. Появу величезного клубка різнокольорових змій супроводжують мелодії частівок і жартівливих пісень. Інший важливий сегмент складають пісенні мелодії в сучасному аранжуванні, які підводять до фінальної пісні «Птах» на текст Жадана. Пластичне рішення виразно виокремлює дует Коваля і Змії, їх манера спілкування — це східні бойові мистецтва із їх зосередженістю і змагальністю. Вирізняється і пластика трьох Змій, чий дотепний груповий образ поєднує вульгарність і комізм. Тут варто згадати, що ілюстратор діаспорного видання казки Б. Єфремов не менш дотепно зобразив трьох Змій як невеличких «динозавриків» з довгими хвостами і в жіночому одязі [4, с. 11] — тож режисерка рівненської вистави Олена Ткачук продовжує традицію висміювання злих сил.

«Скрудж. Різдвяна історія», Рівненський обласний український музично-драматичний театр. Найновіші вистави українських театрів для сімейного перегляду нерідко спираються на класичні тексти західної культури. Проте «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами» (1843) Чарлза Дикенса із збірки «Різдвяні повісті» адресована дорослій авдиторії. Дослідники відзначають у цьому тексті алюзії на деякі попередні твори Дикенса, автобіографічні мотиви (зокрема, батькові риси в образі Скруджа), намагання полегшити життя бідних верств суспільства не через соціальні реформи чи перегляд усталених законодавчих норм, а через благодійність заможних на користь тих, хто цього потребує.

Півторагодинна вистава «Скрудж. Різдвяна історія» зберігає всі серйозні меседжі першоджерела і жодним чином не намагається загравати з молодшим глядачем (навіть те, що серед акторів бачимо дітей молодшого шкільного віку і тих, хто заледве навчився говорити, розчулює радше дорослу публіку). Найвиразнішим елементом рівненського «Скруджа» постає сценографія польського художника Войцеха Янковяка. Це рухома урбаністична конструкція, у якій будиночки порівняно з постатями акторів виглядають непропорційно малими, майже іграшковими. В цілому темна, але підсвічена зсередини, сценографія Янковяка ніби покликається на Фройдові «шухляди» з усіма їх наступними мистецькими реінкарнаціями. А водночас натякає на безліч доль і життів, які зароджуються і затухають за цими вікнами, приховані від публічного споглядання.

Режисери-постановники вистави Володимир Петрів і Генрік Адамек вирішили унаочнити одну з найбільших драм людини — неможливість побачити себе ніби зі сторони, подивитись на себе неупередженими очима, а також дослухатися до справді добрих порад, якщо їх сенс було сприйнято суто

умоглядно. Почергові зустрічі з померлим компаньйоном Джейкобом Марлі, духами Минулого, Теперішнього і Майбутнього Різдва насправді у театральному дусі розігрують зустріч Скруджа із самим собою на різних поворотних етапах життя і показують його найбільший страх — страх самого себе і реальності, яка його оточує. І постановникам, і артистам вдається поєднувати серйозний тон з комічними нотками і великим співчуттям до людини, яка сама, крок за кроком, звузила свій життєвий діапазон до рутинної праці і сну. «Перевихований» і «оновлений» Скрудж за десять останніх хвилин вистави встигає підтримати родину клерка Боба Кретчета зі своєї фірми, завітати в гості до родини племінника, пожертвувати кошти тим, кого він раніше образив насмішками і категоричними відмовами. Дива трапляються, і ніколи не пізно щось змінити на краще.

Інші аспекти цієї вистави в цілому орієнтовані на взаємодію з традицією. Костюми авторства Марти Хубки і Наталки Гуріної, як можна припустити, наслідують історичне вбрання жителів Лондона XIX століття. Музичною лейттемою у партитурі Рафала Смоленя стає колядка, яка в інтермедіях із театральною «масовкою» звучить у дуже доброму живому виконанні сольної скрипки. Пластичне рішення Олександра Віюка можна простежити у танцювальних сценах з «видінь» Скруджа, а також в тому, як хореографу вдається урухомлювати масові сцени, позбавляючи їх загрозливої статичності. Власне, вистава починається і закінчується великими масовими сценами, яких в сучасному драматичному театрі вже майже не побачиш — це радше властиво театру оперному, з його великими хорами. Постановникам вони знадобилися вочевидь, і для того, щоб символічно обіграти сценографію з десятками вікон, а також для того, щоб глядач міг співставити величезне помешкання самотнього Скруджа з тим життям, що вирує навколо нього.

Прем'єра рівненської «Різдвяної історії» відбулася 6 грудня 2023 року, а вже 6 грудня 2024 року театр планує розпочати тижневий «Скрудж Фест» — театральний фестиваль, покликаний не лише показати українські і закордонні вистави на тему Різдва, а й влаштувати своєрідний огляд місцевих виробників та зібрати кошти на поточні потреби театру. Дух Різдва має перемогти дух війни і довести, що навіть в часи найбільших трагедій єдність, взаємодопомога і вміння дослухатися до потреб ближнього можуть рятувати і надихати.

«Тореадори з Васюківки», Київський академічний театр юного глядача на Липках. Традиційна у певному сенсі вистава «Тореадори з Васюківки» за відомим зі шкільної програми твором дитячого письменника Всеволода Нестайка — викликає змішані відчуття. З одного боку, зрозуміло, що знання сюжету мало б допомогти юним глядачам швидко увійти в суть сценічної оповіді. Впізнаваність персонажів, близькі за духом проблеми також сприяють налагодженню комунікації акторів із глядацькою авдиторією. А з другого боку, наскільки близькими є сьогоднішнім дітям, які мешкають у Києві, проблеми школярів… із 1960-х років? Адже неуникним є питання контексту, реалії хрущовського періоду так чи так пробиваються у творі, й левова частка зусиль іде на те, щоб обминати ці підводні рифи радянського минулого, на які можуть наштовхнутися діти. Для батьків, очевидно, вистава є певним фактором, що викликає або мав би викликати сентимент до спогаду про власне дитинство, а для сучасних дітей навряд. Для них ця історія про дивних хлопців здається просто прохідною. Справа не в літературній основі, яка отримала нове дихання вже у незалежній Україні: В. Нестайко на початку 2000-х років зробив осучаснену версію, спробувавши очистити текст від радянських ідеологічних маркерів. Проблема в культурній дистанції поміж сучасними хіткими реаліями та розмірено «стабільним» часом, у якому відбуваються події твору. Не втратили актуальності питання вірної дружби дітей і їхнього нестримного бажання до пригод, от тільки пригоди і плани дещо інакші (важко ототожнити себе з хлопчаком, який хоче виростити новий сорт кукурудзи тощо).

Творцям вистави (режисерка Крістіна Авакян, художниця Віра Крутиліна, композитори Валентин Фоменко й Артем Сухина), на щастя, вдається оминути небезпеки і не потрапити у пастку замилування «епохою масштабних кукурудзяних плантацій», але певна вимушеність тяжіє над виставою непомітним Дамокловим мечем. Вистава, яка б мала стати драйвовою пригодою, втягнути з перших хвилин розповіді головного героя у стихію захопливої гри, кумедних впізнаваних ровесників і несподіваних смішних ситуацій. Але робить

це невпевнено, і ця настороженість передається глядацькій авдиторії: школярі, хоч і бачать перед собою дорослих виконавців, схильні прийняти «правила гри» і сприймати акторів як своїх ровесників, але щось все одно стоїть стіною поміж ними.

Це відчувається у грі акторів, які дещо нервово йдуть за текстом твору, не фіксуючи логічних переходів, не відбиваючи пройдених шматків. Ніби поспішають, боячись, що глядач от-от знудиться. Дивним видається і спосіб комунікації акторів з дитячим залом: манера їхнього існування ігрова, актори безпосередньо йдуть між глядачів (навіть під крісла), але водночас зберігаючи прохолодну дистанцію. Припускаємо, що енергійні та відкриті Ява Рень (Артем Сухина) і Павлуша Завгородній (Валентин Фоменко) швидше достукалися б до свого глядача, якби говорили про щось сучасніше, більш близьке самим акторам.

Сценічний простір, лаконічно і влучно вирішений як дитячий майданчик у дворі міського будинку, достатньо зручний для розгортання акторської імпровізації та активізації фантазії дітей, які спостерігають за дією у цій величезній «пісочниці». Відповідно і вся сценічна дія побудована по-режисерськи просто і з пієтетом до авторського тексту В. Нестайка, що загалом дозволяє легко прочитати основні меседжі «Тореадорів з Васюківки» та визнати у цій виставі Київського академічного театру юного глядача на Липках талановиту роботу з добрим потенціалом та гарними знахідками. Та все ж ця розмова радше із батьками, ніж із самими дітьми.

«Піноккія», Київський муніципальний академічний театр опери і балету (Київська опера). Для розуміння тих процесів, що відбуваються сьогодні в Україні з репертуаром для дитячої та юнацької авдиторії, варто звернутися до вистави «Піноккія» Київської опери. Повна назва цього театру донедавна була «Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва». Директор і художній керівник театру Петро Качанов регулярно озвучував пропозицію вилучити з назви її закінчення «для дітей та юнацтва» і зрештою знайшов підтримку у Київській міській раді, яка 19 вересня 2024 року погодила нову назву: «Театрально-видовищний заклад культури "Київський муніципальний академічний театр опери та балету"», скорочено — «Київська опера». У коментарі голови постійної комісії з питань культури, туризму та суспільних комунікацій Київради Вікторії Мухи йшлося про те, що «протягом 40 років роботи театр значно змінився та трансформувався із суто дитячого та юнацького формату у культурний простір для всіх категорій глядачів. <…> Це роботи композиторів-класиків, сучасних українських та іноземних авторів, серед яких опери, балети, мюзикли, музичні казки, симфонічні та вокально-симфонічні концерти, а також освітні програми для різної аудиторії. Сьогодні це прогресивний та сучасний театр, який щосезону пропонує нові прем'єри та дивує як дорослих, так і дитячих глядачів» [9]. Офіційне розширення вікової категорії театру (неофіційно трупа давно працює з різними віковими авдиторіями) покликане, вочевидь, скасувати суперечність між назвою театру і доволі викличними сценами в деяких з останніх прем'єр, зокрема — в балеті «Сойчине крило» на музику Анатолія Кос-Анатольського. І навпаки: мюзиклу «Піноккія» для сімейного перегляду «дорослий» підхід до творчого процесу пішов лише на користь. Це справді яскравий, великий і серйозний твір, сценічне втілення якого стало прикладом цікавого й успішного твору для юнацької авдиторії. Зниження вікової категорії не стає тут приводом для зниження якості, але притому автори та постановники враховують і особливості дитячої психології, і сучасні дискусії про нові стандарти у ставленні до дітей та у стосунках всередині сім'ї та суспільства загалом.

Лібретист «Піноккії» Дмитро Тодорюк, який має значний досвід і в оперній режисурі, чимало змінив у літературному першоджерелі — «Пригодах Піноккіо» італійського письменника і журналіста XIX століття Карла Коллоді [5]. Імпульсивного, некерованого, схильного до постійної брехні, бійок і крадіжок хлопчика Піноккіо з літературного оригіналу він перетворює на дівчинку з примхливим і впертим характером, для якої прагнення до ґендерної рівності стає не абстрактною декларацією, а частиною її незручного підліткового характеру (див.: [10]). Зрештою, двигуном для обох сюжетів, оригінального і трансформованого для мюзиклу, стає один і той самий виховний мотив: дорослішання полягає у тому, щоб навчитися розрізняти добро і зло, що об'єктивно існують в світі, завжди обирати навчання і працю, не спокушаючись

легкими і швидкими здобутками, що, як методично повторює Коллоді, ведуть людину до «лікарні або в'язниці». Як і її чоловічий прототип, Піноккія постійно подорожує, потрапляє в різні ситуації і завдяки цьому переживає внутрішні трансформації. На початку вистави це Нетерпляча Душа з ідеальної піднебесної школи, у якій Фея і Вчитель готують дітей до переселення в тіла новонароджених земних дітей. Потрапляючи до майстерні Джепетто, вона перетворюється на Піноккію, у якої попереду знайомство зі світом шоубізу — Карабосслендом, самим Кара-Боссом та його підлеглими Коломбіною, Арлекіном і П'єро. Далі головна героїня потрапляє в пастку Кішки і Лиса, яких у виставі — що важливо для підкреслення дихотомії добра і зла — грають ті самі артисти, що й Фею та Вчителя. Після порятунку, переходу до країни РобиЩоХочеш і усвідомлення, що варто повернутися додому та рятувати рідних і друзів із в'язниці, на яку перетворилася країна Карабоссленд, Піноккія наважується на самопожертву (стрибає в пічку, щоб обігріти свого батька Джепетто, який замерзає у в'язниці) і завдяки цьому перетворюється із дерев'яної ляльки на живу людину.

Логічна і переконлива сценічна оповідь стала однією з причин, чому мюзикл «Піноккія» Київської опери навесні 2024 року здобув премії «Київська пектораль» одразу у двох номінаціях — за найкращу дитячу виставу і найкращу музичну концепцію вистави (Борис Севастьянов), а також був номінований за режисерську роботу (Віталій Пальчиков) і за чоловічу роль (Олександр Киреєв у ролі Кара-Босса). А вже влітку «Піноккія» увійшла до короткого списку VI Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» у номінації музичних вистав. Не менш важливо, що для київського глядача вистава відкрила харківського композитора Бориса Севастьянова, проєкт якого спочатку виграв конкурс серед тридцяти інших, а потім Севастьянов створив партитуру, у якій пронизлива лірика чергується з яскравими характерними номерами. Така музика легко запам'ятовується завдяки індивідуальному авторському стилю і водночас гармонійно вливається в океан світового мюзиклу, викликаючи в пам'яті ненавмисні алюзії. Висунемо припущення, що ця тенденція є частиною тих ширших змін, що відбуваються в Україні з театром мюзиклу. Адже для композиторів на сучасному етапі стає значно важливіше не так окреслити власну роль як творця-деміурга романтичного типу, впізнаваного у медіа та серед широкої авдиторії, як гармонійно увійти у склад великої професійної команди, яка працює не на чийсь зірковий імідж, а на загальний якісний і доволі універсальний, часом навіть уніфікований, результат. Таку команду у Київській опері склали постановники спектаклю: режисер Віталій Пальчиков, диригент Євген Воронко, балетмейстерка Дарія Возняковська, хормейстерка Анжела Масленнікова, сценограф Данило Василенко і художник костюмів Дмитро Курята, а також винятково професійні виконавці, яким вдається поєднувати акторську й вокальну майстерність.

Легко помітити, що постановники і артисти в «Піноккії» належать переважно до середнього покоління, тих, кому сьогодні 40+ і кому вдалося, попри всі обставини і не такий оптимістичний досвід декількох попередніх поколінь, втриматися в професії і досягти в ній дуже доброго, стабільного рівня, маючи відповідні посади в державному театрі і можливість творчої реалізації. Саме наявність такої «критичної маси» творців і виконавців дає можливість сподіватися й на подальший поступ українського мюзиклу.

Висновки. Підсумовуючи, ще раз наголосимо, що сучасний український театр, комунікуючи з дітьми безпосередньо через свої вистави, поступово покращує якість цієї комунікації, дедалі частіше відмовляючись від притаманних попереднім десятиліттям шаблонних моделей та схем. Зокрема, відзначений нами «дорослий підхід» до творчого процесу є позитивною зміною, відсутність «сюсюкання» і відмова від сприйняття дитячих вистав як дуже спрощених версій дорослого репертуару — також є вагомими і конструктивними тенденціями. Однак іншим полюсом цих процесів є те, що театрові ще не завжди вдається вибудувати розмову зі своїми юними глядачами на рівних умовах, враховуючи специфічно їхні вікові особливості. Іноді творці вистави свідомо ведуть діалог радше з батьками, при тому втрачаючи увагу дітей під час спектаклю (художньо витончена, але надто складна сценічна метафорика; незрозумілі дитячій авдиторії реалії попередніх епох). Певним маркером є і той факт, що із розглянутих п'яти вистав більшість, хоч в окре-

мих епізодах і намагаються зруйнувати «четверту стіну», загалом працюють так, ніби вона досі існує (зручно ховаючись за неї упродовж сценічної оповіді та не ризикуючи вийти на повністю живий контакт із дітьми-глядачами).

Попри важливість висловлених вище думок, все ж залишається сумнів щодо остаточності наших висновків. Адже перелік вистав, які потрапляють кожного року на фестиваль-премію «ГРА», це показова величина, репрезентативна контрольна група, але все ж не повна картина репертуарних новинок українського театру, створених для дітей (не всі театри мають технічну можливість належно подати свої прем'єри на фестиваль). Залишається і суб'єктивний фактор, який — попри всі результативні намагання об'єктивізувати оцінку експертів — все ж присутній у формуванні довгого та короткого списку фестивалю.

Тож дати вичерпну відповідь на відкрите питання, чи окреслені нами тенденції в сучасному українському театрі для дітей є симптоматичними, загальноукраїнськими, можна буде лише трохи згодом, з більшої часової перспективи. І це — вдячний матеріал для подальших досліджень.

Література

1. Бентя Ю., Лаврентій Р. Цап або ж Ка-зьол [Київський Молодий театр, вистава «Цап-ка-цап»] // Український театр. 2024. № 1. С. 64–65.
2. Грушевський М. Історія української літератури. Т. 4. Кн. 2. Київ, 1994. URL: http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush414.htm (дата звернення 01.10.2024).
3. Жадан С. Птах // Ковчег «Україна» — Ark «Ukraine». Дата оновлення 21.11.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NqR9U5zn-Mo&t=1s&ab_channel (дата звернення: 01.10.2024)
4. Івасик-Телесик: Народня казка / Обкладинка та ілюстрації артиста-маляра Б. Єфремова. 2-ге вид. Зальцбург: Нові Дні, 1947. 16 с.
5. Коллоді К. Пригоді Піноккіо / Переклад з італійської Ю. Авдєєва. Київ: Веселка, 1980. 175 с.
6. Лаврентій Р. Змія ще повернеться [Рівненський обласний театр ляльок, «Івасик-Телесик»] // Український театр. 2024. № 2. С. 147–148.
7. Олтаржевська Л., Лаврентій Р., Веселовська Г., Шишкарьова Х., Зубченко І., Щукіна Ю., Бентя Ю. Фестиваль-Премія «GRA». Огляд вистав короткого списку // Кіно-Театр. 2024. № 6. С. 5–10.
8. Савчук Ю. Три номінації і спецвідзнака журі: у рівненькому театрі ляльок розповіли про нагороди на «Прем'єрах сезону» //Суспільне Рівне. Дата оновлення: 27.03.2024.URL:https://suspilne.media/rivne/714816-tri-nominacii-i-specnagoroda-zuri-u-rivnenkomu-teatri-lalok-rozpovili-pro-nagorodi-na-premerah-sezonu/ (дата звернення: 30.09.2024).
9. Столичний театр на Контрактовій площі отримав нову назву // Київська міська рада: офіційний веб-сайт. Дата оновлення: 19.09.2024. URL: https://kmr.gov.ua/uk/content/stolychnyy-teatr-na-kontraktoviy-ploshchi-otrymav-novu-nazvu (дата звернення: 14.10.2024).
10. Чеботар О. «Піноккія»: одрук чи бродвейська мрія // The Claquers. Дата оновлення 26.09.2023. URL: https://theclaquers.com/posts/11920 (дата звернення: 14.10.2024).
11. Bentia I. Wollen wir Theater hören, tasten und schmecken? (Aufführung. Es schwimmt ein Boot. Iryna Tsypina (Regie), Uljana Gorbatschewska (Musik), Erstes Theater Lwiw, Ukraine, 2023) / Aus den Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor // Positionen #138 — Februar 2024. S. 27–29.
12. Kotenok V., Bentia I., Shopin P., Reichel N. Kreative Solidarität im ukrainischen Theater: Ein Gespräch über Kultur, Kunst und Theater in Zeiten des Krieges. Übersetzung aus dem Englischen von Norbert Reichel / Creative Solidarity in Ukrainian Theatre. A Talk About Ukrainian Intellectual Life, Arts and Theatre in the Times of War // Demokratischer Salon. 30.06.2024. URL: https://demokratischer-salon.de/beitrag/kreative-solidaritaet-im-ukrainischen-theater/ (access date 14.10.2024).
13. Rosa-Lavrentii S., Lavrentii R. Jak rozmawiać z dziećmi o wojnie? Komunikacja ukraińskiego teatru z dziećmi i nastolatkami w czasie wojny i na temat wojny // Performer. (Wroclaw). № 25. 10.07.2023. URL: https://grotowski.net/performer/performer-25/jak-rozmawiac-z-dziecmi (access date 14.10.2024).

References

1. Bentia, I. & Lavrentii, R. (2024). Tsap abo zh Ka-zol [Tsap or Ka-ziol]. ***Ukrainskyi teatr, 1***, 64–65 [in Ukrainian].
2. Hrushevskyi, M. (1994). ***Istoriia ukrainskoi literatury*** [History of Ukrainian literature]. Vol. 4, Part 2. Kyiv. Retrieved from http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush414.htm [in Ukrainian].
3. Zhadan, S. (2020, November 21). Ptakh. ***Kovcheh "Ukraina" — Ark "Ukraine."*** 21.11.2020. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=NqR9U5zn-Mo&t=1s&ab_channel [in Ukrainian].
4. ***Ivasyk-Telesyk: Narodnia kazka.*** (1947). [Ivasyk-Telesyk: A Folk Tale] (Cover and illustrations by B. Yefremov). Salzburg: Novi Dni [in Ukrainian].
5. Collodi, C. (1980). ***Pryhodi Pinokkio*** [The Adventures of Pinocchio] (Translated by Y. Avdeyev). Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
6. Lavrentii, R. (2024). Zmiia shche povernetsia [The Snake Will Be Back]. ***Ukrainskyi teatr, 2***, 147–148 [in Ukrainian].

7. Oltarzhevska, L., Lavrentii, R., Veselovska, H., Shyshkarova, K., Zubchenko, I., Shchukina, Y., & Bentia, I. (2024). Festyval-Premiia "GRA". Ohliad vystav korotkoho spysku [Festival and Award GRA. Overview of the Shortlisted Productions]. ***Kino-Teatr, 6***, 5–10 [in Ukrainian].
8. Savchuk, Y. (2024, March 27). Try nominatsii i spetsvidznaka zhuri: u rivnenkomu teatri lialok rozpovily pro nahorody na "Premierakh sezonu" [Three Nominations and a Special Jury Award: The Puppet Theater Told About the Awards at the "Premiery Seasonu"]. ***Suspilne Rivne.*** 27.03.2024. Retrieved from https://suspilne.media/rivne/714816-tri-nominacii-i-specnagoroda-zuri-u-rivnenkomu-teatri-lalok-rozpovili-pro-nagorodi-na-premerah-sezonu/ [in Ukrainian].
9. Stolychnyi teatr na Kontraktovii ploshchi otrymav novu nazvu. (2024, September 19). [The Metropolitan Theater on Kontraktova Square Has a New Name]. ***Kyiv City Council: official website.*** Retrieved from https://kmr.gov.ua/uk/content/stolychnyy-teatr-na-kontraktoviy-ploshchi-otrymav-novu-nazvu [in Ukrainian].
10. Chebotar, O. (2023, September 26). "Pinokkiia": odruk chy brodveiska mriia [***Pinocchia***: Typo or Broadway Dream]. ***The Claquers.*** Retrieved from https://theclaquers.com/posts/11920 [in Ukrainian].
11. Bentia, I. (2024, Februar). Wollen wir Theater hören, tasten und schmecken? [Do We Want to Hear, Touch and Taste Theater?] (Translated by O. Sydor). ***Positionen, 138***, 27–29 [in German].
12. Kotenok, V., Bentia, I., Shopin, P., & Reichel, N. (2024, June 30). Creative Solidarity in Ukrainian Theatre. A Talk About Ukrainian Intellectual Life, Arts and Theatre in the Times of War. ***Demokratischer Salon.*** Retrieved from https://demokratischer-salon.de/beitrag/kreative-solidaritaet-im-ukrainischen-theater/ [in German and English].
13. Rosa-Lavrentii, S. & Lavrentii R. (2023, July 10). Jak rozmawiać z dziećmi o wojnie? Komunikacja ukraińskiego teatru z dziećmi i nastolatkami w czasie wojny i na temat wojny [How to Talk to Children About War? Ukrainian Theater's Communication with Children and Teenagers During and About War]. ***Performer***. Retrieved from: https://grotowski.net/performer/performer-25/jak-rozmawiac-z-dziecmi [in Polish].

Roman Lavrentii, Iuliia Bentia

The Transformation Goes On, or Who Is the Contemporary Ukrainian Theater Really Speaking to in Productions for Young Audiences?

Abstract. Theater for young audiences must use a different artistic language than theater for adult audiences. This language is changing due to the emergence of new media, gadgets, transformation of channels and ways of communication between adults and children. The psychology of children's perception, on the one hand, retains the features inherent in certain age categories, and on the other hand, is rapidly evolving. Therefore, the important functions of theater for children are cultivating artistic taste, socializing the child, and education — a playful explanation of complex physiological, psychological, social, cultural, and political issues. The analysis of the five productions from the long list of the VI Ukrainian Theater Festival and Award GRA made it possible to outline the ways in which Ukrainian theater for young audiences is developing and to explore problem areas that require a broader discussion in the professional community. The topic of the Russo-Ukrainian War is directly or indirectly in the center of attention of theater for young audiences, including productions based on plays of recent years and a newly reinterpreted Ukrainian classical repertoire. Another important trend is the active engagement with canonical Western European texts for children, which become the basis for dramatic and musical productions. The communicative and aesthetic aspects of the children's repertoire are developing most dynamically. Despite the inertia of appealing mostly to an adult audience, Ukrainian theater for young audiences continues to explore the nuances of child psychology, new realities of our time, and is looking for new performative forms that consider the educational needs of different age groups of children.

Keywords: theater production for young audiences, contemporary Ukrainian theater, theater repertoire, Ukrainian Theater Festival and Award GRA, Russo-Ukrainian War, child psychology, educational aspect of theater performance.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2024

Розділ III

Нові парадигми музикознавчих досліджень

Іванна Олійник

Батярські пісні в творчості Юрія Шевченка: генеза, функції, відкриття

Batyar Songs in the Creative Work of Yuriy Shevchenko: Genesis, Functions, Discoveries

УДК 784.7
DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294866

Іванна Олійник
Аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка

Ivanna Oliynyk
Ph.D. Student in the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv

e-mail: iva.oliinyk@gmail.com
orcid.org/0000-0002-6275-1593

Анотація. Розглянуто сюїту для камерного оркестру «Батярські пісні» Юрія Шевченка, а також оригінальні батярські пісні, що стали інтонаційною основою тематизму твору. З'ясовано генезу застосованих у творі батярських пісень, їх ритмо-інтонаційні та жанрові характеристики. Дослідження вказало на генеалогічні зв'язки музичного та поетичного текстів батярських пісень, їх взаємовплив і трансформацію, що розкриває історію поширення пісні, адаптації до актуальних для епохи проблем, особливості музично-інтонаційного словника. Виявлено функції батярських пісень в авторському полотні Ю. Шевченка на рівні композиційної, драматургічної, метро-ритмічної, фактурної, динамічної та інтонаційної організації. Композитор створює покликання на унікальний пласт міського музичного фольклору — батярські пісні, а також окреслює тенденції музичного життя Львова XX століття, залучивши популярні танцювальні жанри вказаного періоду.

Ключові слова: творчість Юрія Шевченка, батярські пісні, міський фольклор, жанр, камерна музика, програмна сюїта, генетико-типологічний аналіз.

Постановка проблеми. Сюїта «Батярські пісні» для скрипки соло та камерного оркестру — один з найбільш виконуваних творів українського композитора Юрія Шевченка. Твір складається з п'яти частин, кожна з яких має окрему назву. Ці назви вказують на матеріал, який став основою для музики сюїти, а саме популярні пісні: «Тільку ві Львові», «Там, на балю ветиранів», «Панна Францішка», «Файдулі, фай», «Бувай ми здорова». Зразки, що їх обрав Юрій Шевченко, належать до пласту батярських пісень, які він почув у виконанні львівського барда Віктора Морозова. Впродовж останніх десятиліть феномен батярства став невід'ємною частиною іміджу Львова, закріпившись як стійкий символ його самобутньої міської культури. Батярство стало конкурентним національним мітом — для українців та поляків; науковці обох сторін вважають його складником власної історико-культурної спадщини. У кожному із поданих понять: представник суспільної групи, сама субкультура, стилізація на неї, національний міт, особливу увагу приділено батярським пісням — важливій маркувальній ознаці субкультури, культурному спадку, одному з небагатьох джерел знань про існування феномена, спосіб життя його носіїв та притаманні їм цінності. Дослідження батярської субкультури і, зокрема, батярських пісень як найбільш яскравого вияву їх культурних традицій є важливим джерелом інформації для розуміння особливостей даного феномена та відтворення контексту його побутування. Вивчення генези батярських пісень та методів композиторського переосмислення їх звучання

у площині взаємодій народно-аматорської та академічної творчості не було раніше предметом музикознавчих розробок, що підкреслює актуальність та новизну даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що творчість Ю. Шевченка неодноразово ставала предметом дослідження українських музикознавців, серед яких В. Аксютіна, С. Садовенко, В. Степурко, В. Зінченко, І. Сікорська, А. Кульбаба та інші. Більшість праць згаданих авторів пов'язані з балетною творчістю композитора, в той час як камерно-інструментальна музика та її інтонаційно-композиційні особливості не потрапили до поля зору науковців. Феномен батярства став предметом вивчення багатьох українських та польських дослідників. Історія виникнення, культурні традиції та жаргон батярської субкультури розглянуто у працях У. Якубовської, В. Шольгіні, Р. Голика, В. Окаринського, Л. Підкуймухи та інших. Важливим виданням у руслі вивчення батярських пісень стала збірка польських науковців Є. Габели та З. Курцової «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» [7], що завдяки ретельній фіксації музичних текстів стала цінним матеріалом для дослідження інтонаційних особливостей батярських пісень, зокрема і для даної статті.

У роботі було застосовано історичний, соціокультурний, генетико-типологічний, структурно-функціональний, компаративний та семіотичний методи аналізу. Методологічною базою роботи стали принципи, викладені у працях українських музикознавців Ю. Чекана [6], О. Чекан [5] та О. Зінькевич [1], які обґрунтовують та окреслюють методи комплексного дослідження музичного матеріалу у взаємодії зовнішніх та внутрішніх факторів. У роботі застосовано головні положення теорії інтонаційного образу світу, що зосереджені на його співвідношенні з інтонаційної практиками в руслі взаємодії різних комунікативних каналів, де інтонаційний складник твору тісно пов'язаний з його позамузичним контекстом.

Мета статті — дослідити генезу та функції батярських пісень, що стали основою сюїти «Батярські пісні» Ю. Шевченка, а також виявити художні відкриття композитора.

Виклад основного матеріалу. Батяр — представник львівської субкультури батярів, що з'явилась у Львові в останню чверть XIX століття. Виникнення субкультури батярів як нового маргінального соціального пласту пов'язане з політично-індустріальними процесами в Галичині, проте феномен зазнавав багатьох змін, обростаючи новими характеристиками. У трактуванні батярського образу в період від кінця XIX століття до кінця Другої світової війни сформувалось три головні напрямки. Перший — це реальний тип батяра, жителя передмістя, з чесною характеристикою його негативних та позитивних якостей. Наступний — це політизований образ із двома відгалуженнями: характеристика батяр як «львівських дітей», захисників-патріотів польської держави, і на противагу їй — стилізація батярських пісень у стрілецькій творчості в контексті проукраїнської ідеології. І останній тип, що став найпопулярнішим і дійшов до нашого часу, — це розважальний романтизований образ, де на першому плані позитивні якості батяр та їх ідеалізація. Для кожного з цих типів характерний окремий пласт пісень, що формувався з ціллю просування відповідного образу батярства як актуального та реального.

Батярські пісні стали важливим джерелом інформації не тільки про типи трактування образу батяр, але і про особливості міського життя Львова першої половини XX століття. Батярські пісні як одна з визначальних характеристик батярської субкультури переживали кілька хвиль розквіту паралельно з самим образом батяра. Перша хвиля популяризації батярських пісень припала на міжвоєнні роки, коли батярською культурою зацікавились автори сучасної музики та радіоспектаклів. Жанровою основою нових авторських батярських пісень стали такі сучасні танцювальні жанри, як вальс, фокстрот, танго та інші. У період окупаційної радянської влади пласт батярської музики був витіснений та забутий, проте вже від початку 1990-х років він знову набуває популярності. Ці процеси були започатковані завдяки діяльності ансамблю «Львівське ретро» та творчості відомого львівського музиканта Віктора Морозова через створення альбомів необатярських пісень. Характеристика творчого внеску В. Морозова, аналіз генетичних зв'язків батярських та необатярських пісень, а також дослідження принципів циклізації пісень в альбомах автора була здійснена в статті «Батярські пісні у творчості Віктора Морозова: до 70-річчя музиканта» [2].

Ще одним важливим джерелом популяризації батярства стала художня та науково-популярна література. Найбільш виразним є доробок письменника Юрія Винничука, у якому Львів та його вулична культура постають однією з провідних тем творчості. Функції музичного жанру в одному з таких творів письменника детально розглянуто в статті «Жанр як музичний знак епохи у романі "Танґо смерті" Юрія Винничука» [3].

Показово, що батярські пісні як частина міського фольклору стали інтонаційною базою як для авторів популярної музики початку ХХ століття, так і академічних композиторів сучасності, що підтверджує їх глибокий інтонаційно-драматургічний потенціал.

Образно-тематичний спектр творчого доробку київського композитора Юрія Шевченка (1953–2022) надзвичайно широкий: від драматично-філософських концепцій до гумористично-казкових тем. У дослідженні його творчості особливу увагу привертає робота автора з музичним матеріалом. У багатьох композиціях застосовуються цитування, алюзії, стилізації та переінтонування відомих фольклорних та авторських музичних фрагментів. Ю. Шевченко обирає приклади, що належать до пластів «нового» фольклору, пісенних зразків популярної музики ХХ століття. Серед таких творів і сюїта «Батярські пісні» (2013).

Мелодія, що стала основою першої частини сюїти, взята з відомої батярської пісні «Тільку у Львові». Пісня була і є настільки популярною, що її часто називають народною, проте вона має своїх авторів — єврейсько-польських піснярів Емануеля Шлехтера[1] та Генрика Варса[2]. Вперше пісня прозвучала у фільмі «Волоцюги» («Włóczęgi», 1939), сценаристом якого був Емануель Шлехтер.

Пісня «Tylko we Lwowie» просякнута особливим шлейфом ностальгії щодо рідного міста. Оригінальна назва пісні звучить як «Lwów jest jeden na świecie». Її першими виконавцями, які принесли пісні всенародну популярність, були Щепко і Тонько (Казимир Вайда і Генрик Фоґельфенґер) — радіоведучі, актори, найвідоміші львівські батяри, які у 30х роках ХХ століття стали втіленням батярського образу. У цей період пісня також увійшла в репертуар львівського чоловічого хору «Еріана», який після Другої світової війни імігрував до Лодзі, що сприяло популяризації пісні за межами Львова. Сучасна версія пісні на теренах України «Tylko we Lwowie» (за текстовою редакцією Богдана Стельмаха) здобула популярність завдяки творчій діяльності Віктора Морозова. Рядки пісні стали назвою альбому «Тільку ві Львові», який В. Морозов записав із батяр-бендом «Галичина» 2002 року[3]. Саме в їх виконанні вперше почув цю пісню Ю. Шевченко, застосувавши її тематизм у створенні першої частини сюїти «Батярські пісні».

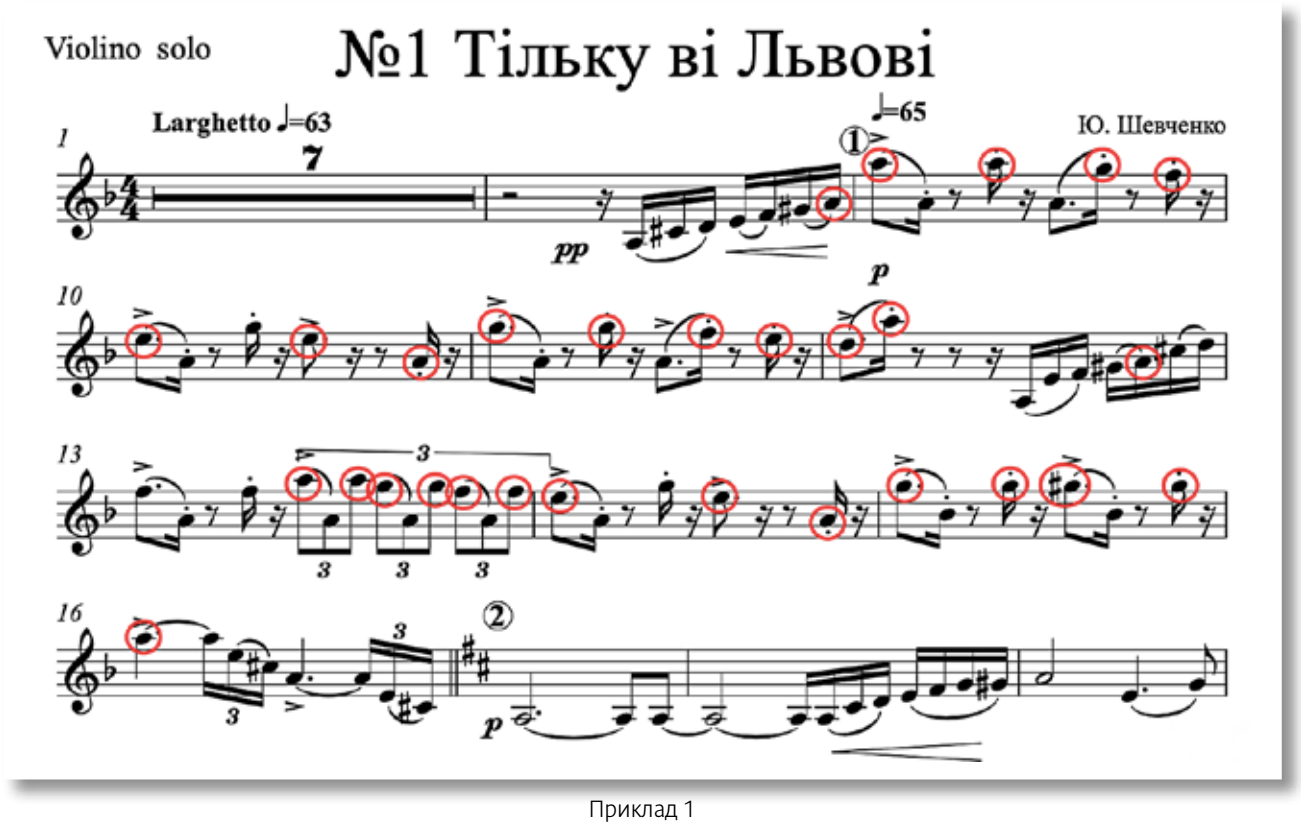
«Тільку ві Львові» — це завзята пісня гордого за своє місто батяра. Про це свідчить як вербальний текст, так і сама мелодія — розмашиста, поривчаста, молодецька (терцеві та квартові ходи з опорою на головні тризвуки). Поетичний текст пісні оповідає шляхи пошуку іншої долі — у Мюнхені, Парижі, Канаді, «Торонті» та Штатах, проте кожен чотирирядковий куплет має підсумок — «зі Львова я ані на крок», «Львів то є Львів», а продовжує цю думку восьмирядковий приспів з описом принад Львова.

У першій частині сюїти «Тільку ві Львові» мелодія батярської пісні з вальсовою пульсацією на 6/8 розчиняється у фактурі та ритміці дводольного пунктирного танго. Такий вибір композитора дає покликання на епоху, коли була написана пісня —

[1] Львівський поет та сценарист Емануель Шлехтер (1904–1943) був відомим діячем культурного життя міста. Його найвідоміші роботи пов'язані зі сферою кіно та розважальними радіопрограмами у співпраці з видатними авторами того часу, такими як Генрік Варс, Єжи Петерсбурський та інші. Також Е. Шлехтер був активним учасником львівської єврейської трупи-кабаре «Zloty Pieprzyk», для якої створив безліч поетичних текстів. Просякнуті гумором і сатирою рядки пісень швидко поширювались серед міщан, котрі впізнавали як специфічно лексичні (львівська говірка), так і сюжетні (локальні соціальні проблеми) покликання на українську, єврейську, польську традиції. Е. Шлехтер та його сім'я, за свідченнями багатьох джерел, трагічно загинули або ж в концентраційному таборі Белжець або під час масових розстрілів у Львові під час нацистської окупації у 1943 році.

[2] Львівський композитор, диригент, пісняр Генрік Варс (справжнє ім'я Генрік Варшавський) (1902–1977), був одним із найбільш відомих музикантів на території Польщі міжвоєнного періоду. Його творчий спадок включає понад 300 пісень для кабаре, естради, радіо-спектаклів, кіно (створив музику для понад 50 фільмів). Саме він став одним з піонерів джазового стилю на теренах тогочасної Польщі та прилеглий до неї територій. Після Другої світової війни Генрік Варс емігрував до США, де продовжував працювати в музичній сфері в Голлівуді, співпрацюючи зі студіями MGM, Universal та 20th Century Fox.

[3] Англомовний варіант пісні «Tylko we Lwowie» — «Only in Lemberg» — записав тернопільський фольк-рок гурт «Los Colorados» з нагоди Євро-2012. Також відомо, що Польський музикант, репер Пшемислав Маєвський заспівав і зняв у місті Лева відеокліп на відому пісню «Tylko we Lwowie», що увійшла до альбому «Międzywojenna Nuta», опублікованого в 2018 році до 100-ліття незалежності Польщі.



Приклад 1

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 1 частина «Тільку ві Львові», партія соліста (тт. 1–16)

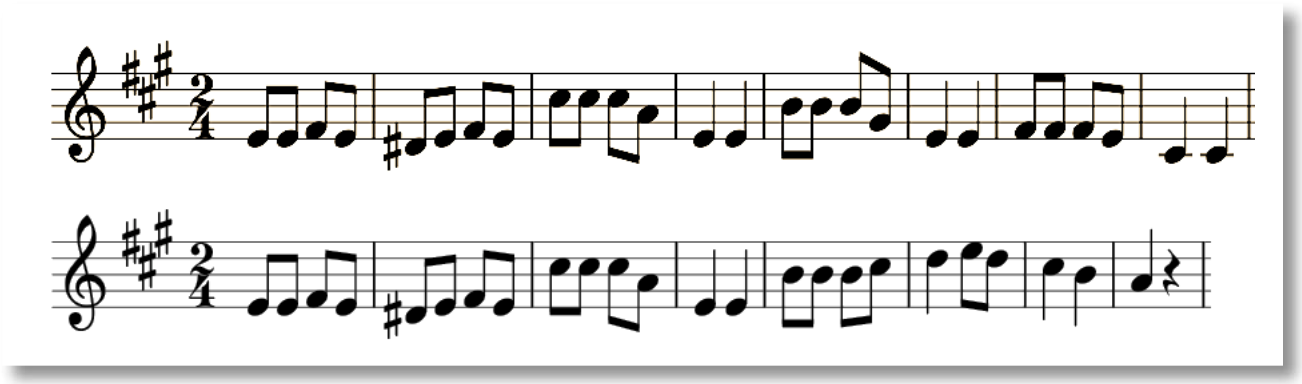
міжвоєнні роки, час процвітання у Львові новоприбулих з Європи танго, фокстротів, слоу-фоксів. Пульсуюче синкопами танго привносить драматичний ефект у звучання основної теми, ще яскравіше передаючи колоритність головного персонажа сюїти — львівського батяра (приклад 1)[1]:

Традиція мажоро-мінорного співставлення у жанрі танго органічно поєдналась з мінорним куплетом та мажорним приспівом пісні (*d-moll* та *D-dur*). Гостра й різка ритміка, октавні стрибки та стрімкі пасажі в мелодії на тлі повторюваного ритмічного остинато супроводу окреслюють нову, вже інструментальну природу мелодії. При цьому тема викладена в діалогічних проведеннях соліста й оркестру, що зберігає покликання на вокальну природу тематизму.

Композиція складається з шести розділів, побудованих на трьох контрастних темах, що відповідають трьом різним за інтонацією строфам оригінальної пісні «Тільку ві Львові». Порядок введення тем повністю відповідає варіанту пісні (за аудіозаписом В. Морозова), окрім кінцівки — відсутнє подвійне повторення приспіву. Безперервність динамічного наростання забезпечує варіантно-варіаційний тип розгортання з поступовим нарощенням щільності фактури й динаміки, що розчиняється в тихому фіналі-коді. Найяскравіший елемент теми — заспів «Тільку ві Львові», в основі якого лежить оспівування тонічного тризвуку *D-dur (a-e-g-fis-d)*, — залишається центральною інтонацією для першої частини сюїти Ю. Шевченка, що виражено у динамічних акцентах, кількості повторів, розміщенні звороту в кульмінаційних моментах частини.

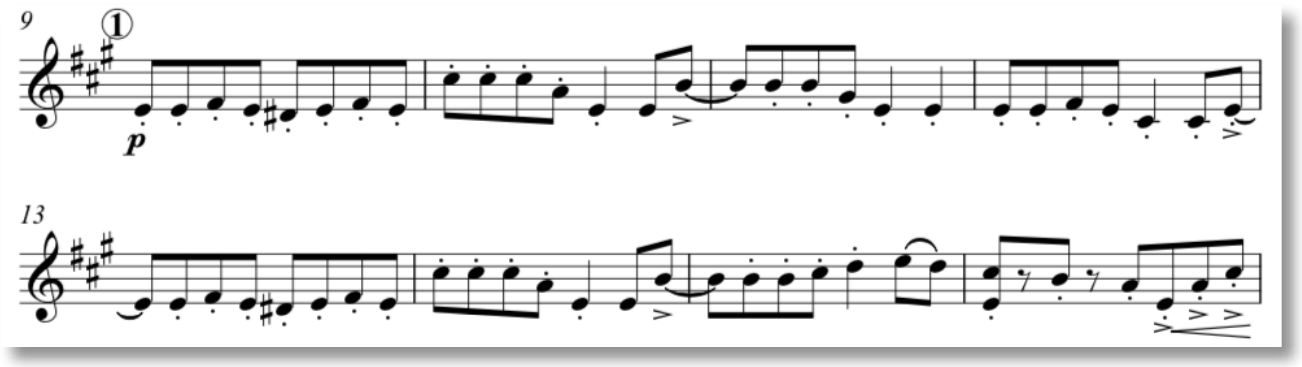
Основою другої частини сюїти стала батярська пісня «Там на балю ветиранів» — колоритна картина веселих гулянь львів'ян. Назва «бал ветиранів» пов'язана з традиційними щонедільними балами, що відбувались при спілці військових ветеранів Цісарсько-Королівського Корпусу. В пісні розповідається про те, як розважаються гості забави: хтось слухає музику, танцює, випиває, шукає своє кохання або ж приходить зчинити галас чи бійку. Основою батярської пісні став жанр польки, що виражено характерною дводольністю,

[1] Червоним позначено звуки мелодії за зразком пісні, що входить в аудіо-альбом «Тільку ві Львові» Віктора Морозова



Приклад 2

Батярська пісня «Tam na balu wetyranow» (тт. 1–16)



Приклад 3

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 2 частина «Там на балю ветиранів», партія соліста (тт. 1–16)

повторюваністю ритмо-інтонаційних структур, укрупненням тривалостей до кінця фраз, квадратністю побудови (приклад 2).

У сюїті Ю. Шевченка мелодія набуває ще яскравіших танцювальних рис завдяки швидкому темпу та неочікуваним акцентам зі зміщенням сильних долей. Контрасти динаміки, виконавських штрихів, фактурного викладу створюють ефект безперервного руху в дусі жанру скерцо. Інтонаційна близькість заспіву й приспіву оригіналу пісні знаходить органічне втілення через варіантно-варіаційну форму розгортання другої частини сюїти (приклад 3). Вона утворює три хвилі розвитку, що розмежовані зміною тональності (*A-D-A*), раптовим спадом динаміки, розрідженням фактури. Початок третьої хвилі вирізняється унісонним *tutti* оркестру із різкою зміною темпу й поступовим пришвидшенням до початкового *Tempo I*. Такі композиційні прийоми підкреслюють танцювальну природу частини, зокрема, зв'язок із жанром польки та його ритмічною організацією, якому властиве пришвидшення темпу перед закінченням танцю. Таким чином, жанр польки та оригінальний текст пісні виконують композиційну та структурно-драматургічну функцію в будові другої частини, що дозволяє створити ефект живого перебування на міських танцях-балах. Важливим фактором є те, що саме полька є основою більшості батярських пісень, вона стала центральним жанром також для четвертої та п'ятої частин сюїти Ю. Шевченка. У другій частині полькова дводольність пісні перетворюється у чотиридольність, що підкреслює трансформацію теми від початкової версії побутового танцювального жанру на сольну інструментальну партію, що орієнтована на широкий штрих соліста.

Третя частина сюїти «Панна Францішка» створена на основі однойменної батярської пісні про трагічну історію львівських Ромео і Джульєти. Популярність пісні на території тогочасної Польщі та Росії (30-ті роки XX століття) зумовила появу багатьох варіантів тексту пісні різними мовами. Баладний жанр батярської пісні виражений через багатокуплетну строфічну побудову та широко розвинений сюжет з трагічним, але повчальним фіналом. Сюжет балади змальовує сумну історію

кохання дочки багатого різника і бідного фризієра (перукаря) у драматично-іронічному тоні. Текст балади апелює до Шекспірової історії про Ромео та Джульєту, які також трагічно помирають через кохання, щоправда у шляхетніший спосіб. У цьому виражається одна з характерних рис батярського фольклору: «найбільш трагічні події брали вони все з веселої сторони, домішуючи до того легкий, тихий сентимент, і ці свої душевні настрої залишали нам у своїх співанках і жартівливих історіях» [4, с. 93]. Ворожнеча двох родів як основна проблема для закоханих В. Шекспіра підміняється економічною нерівністю: прекрасна і юна Джульєта стала грубою як кишка Францишкою, а благородна версія склянки із отрутою — двометровою отруєною ковбасою. Як у справжніх баладах, є тут і філософський висновок-мораль, хоч і неочікувано суворий — це не гімн вічному коханню, а порада — не любіть дочку різника, бо можна померти від отруєння кишкою.

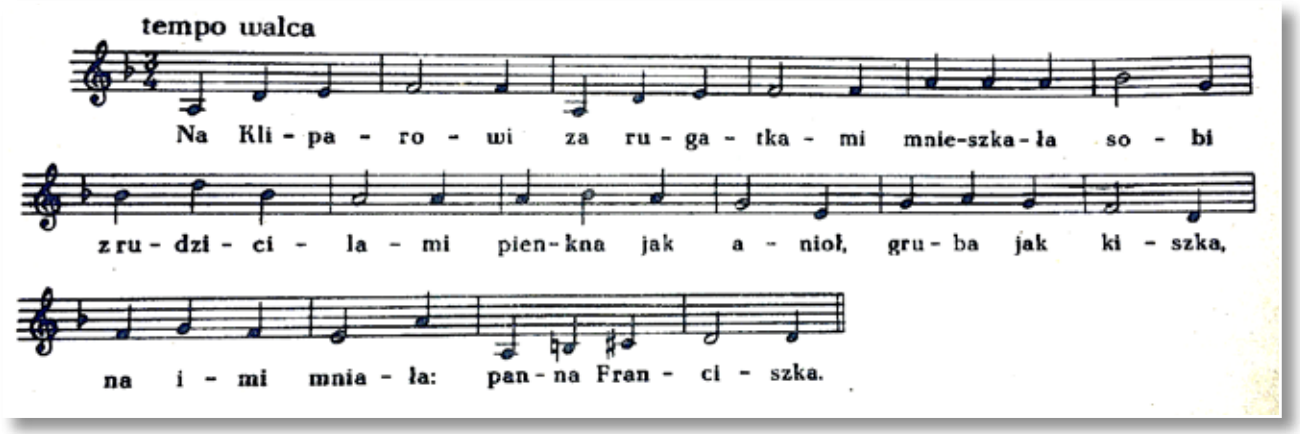
Музичний складник пісні підкреслює оповідність балади та її лірико-трагічний характер через мінорний лад з використанням висхідного мелодичного виду в кадансі, початкову пісенно-секстову інтонацію, що утворена крайніми звуками фрази, в основі якої тонічний квартсекстакорд, а також секвенційне низхідне розгортання мелодії. При цьому тема зберігає тридольну вальсову пульсацію (приклад 4).

До варіантів переспівування балади з новим поетичним текстом та застосуванням оригінальної мелодії належать такі пісні, як «Хлопці із АК-а» (текст Е. Ліпінського, 1944), «Про одну Вишневську» (текст Є. Юрантода, 1966), «Граф Родріго і Петрова» (автор тексту невідомий, 1970-ті роки). Попри те, що у багатьох варіантах балади творець першоджерела не вказаний, справжнім автором «Панни Францішки» є Генрік Збєжховський — прозаїк, драматург, пісняр-сатирик. Спадщина Г. Збєжховського сягає понад 40 збірок поезії, ряд гумористичних нарисів, сценаріїв до ревю та спектаклів. Його вважають засновником школи легкої сатиричної літератури у Львові, а більшість віршів автора присвячені рідному місту й написані львівською говіркою [7, с. 192]. Найбільшого поширення на території сучасної України набула українська версія «Пани Францішки» у виконанні В. Морозова.

У однойменній третій частині сюїти «Батярські пісні» Ю. Шевченко, опосередковано натякаючи на вербальний сюжет та спираючись на вальсовий метроритм пісні, будує п'єсу в строфічно-варіаційній формі, де кількість проведень відповідає кількості строф оригінального польського тексту балади. Тож всі 11 строф можна згрупувати у три сюжетно-композиційні розділи:

Перший — експозиція (від першої до третьої строфи) — тема у піцикато й лігатному викладі звучить у партії соліста, а оркестр відповідає за атмосферу історії — то в ролі гітарного супроводу покликається на жанр балади, то дисонансними співзвуччями натякає на крики бідних свиней, то підспівує другим голосом в парі з солістом про сімейний бізнес мами і батька Францішки.

Другий — розробка (від четвертої до дев'ятої строфи) — поява фризієра означена густим



Приклад 4
Батярська пісня «Панна Францишка»

і благородним віолончельно-альтовим звучанням теми на фоні схвильованих низхідних зітхань скрипок. Кожна строфа підвищує градус емоційного напруження, що виражено висхідними модуляціями в терцевому співвідношенні. В сьомій та восьмій строфах основна тема звучить в дуеті скрипки й віолончелі, що створює алюзію до пари закоханих, проте в першому випадку на емоційному надриві у високому регістрі в октавний унісон, а в другому — у звичному регістрі, але уже під супровід секундово-тритонових співзвуч: отрута починає діяти. У дев'ятій строфі звичні музичні лінії викривлено кластерним потовщенням, що моментами натякають на основну мелодію, але вона звучить далекою луною в партії контрабасів.

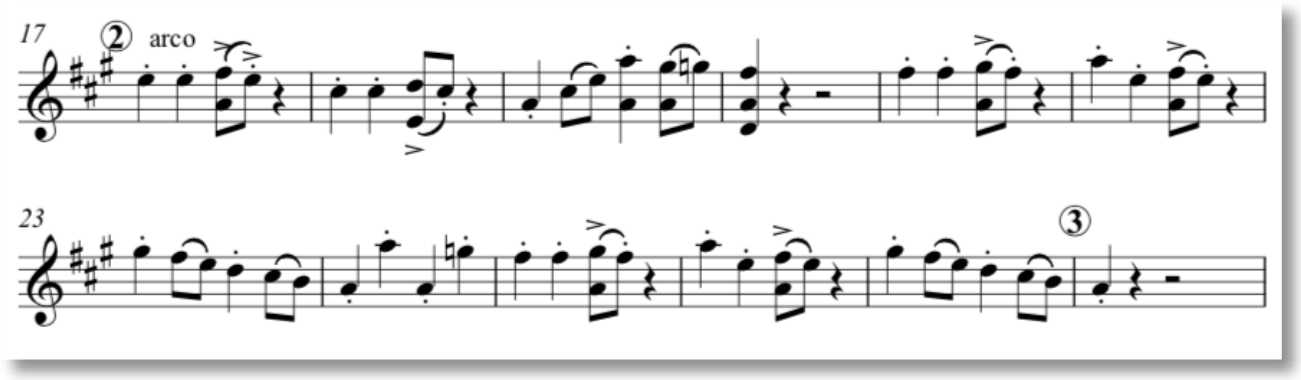
Третій — реприза-постлюдія (десята та одинадцята строфи) — після генеральної паузи, що віщує смерть героїв, слідує лірична кульмінація-підсумок твору: на тлі повнозвучно-романтичних акордових гармоній проводиться головна тема частини у тембрі віолончелі високого напруженого регістру. На відміну від іронічного висновку у вербальному тексті балади, тут це лірична кульмінація-апофеоз, що створює образ величальної сили кохання. Завершується «Панна Францішка» репризою піцикатної першої строфи, але вже у трагічному сі мінорі з тужливими підголосками оркестру — ніби відведення кадру в крупний план і поступове розчинення давньої історії. Варто зазначити, що у альбомній версії пісні В. Морозова також підкреслено трагічний сюжет пісні через алюзії до арії ламенто та інтонацій вступної частини «Lacrimosa» з «Requiem» В. А. Моцарта, а також цитування похоронного маршу Ф. Шопена. Техніки, що їх уживають Ю. Шевченко та В. Морозов, підкреслюють близькість їх авторського трактування музичного матеріалу попри те, що здійснено цей задум різними музичними інструментами.

Отже, одинадцять розділів-строф третьої частини побудовано на варіюванні оригінальної мелодії балади, що стає темою-рефреном. Вона є ключовим елементом творення драматургії п'єси, розвиток якої пов'язаний з модифікаціями через зміну штрихів, тембру, регістрів, тональності, динамічних відтінків, співставлення з іншими мелодичними лініями, а також видозмінами фактури. Не зникає впродовж композиції й вальсова пульсація, що дає чіткі алюзії до першоджерела. Попри тісний зв'язок з вербальним сюжетом балади, третій розділ сюїти Ю. Шевченка об'єднаний наскрізним розвитком узагальненої ідеї і передає радше емоційний складник сюжету. Це уможливлює відчути яскравість переживань героїв, момент наростання напруги і ведення до кульмінації, де смерть героїв втілена не через зображальність, а динаміко-інтонаційну драматургію. Можливо, саме романтичний вектор творчості Ю. Шевченка направляє композитора до розкриття внутрішньої драми частини — трагедія нерозуміння, нещасливе кохання молодих людей і як результат — смерть як втеча від жорстокого світу реальності.

Четверта і п'ята частини сюїти, як і друга, пов'язані зі стихією запальних танців. Четверта частина «Файдулі, фай» — за вербальним текстом це комічна замальовка з життя Львова та його жителів. Текст пісні у альбомній версії В. Морозова складається з фрагментів кількох старих батярських пісень: «Na ulicy Kupernika» та «U Bombacha fajna wiara». Мелодію пісні та заспів «Файдулі, фай» нам не вдалося знайти у збірниках батярських пісень до 1939 року. Ймовірно, це пов'язано з тим, що мелодія й заспів з'явились в народних версіях пісні значно пізніше (після 50х років XX століття) й ще не були фіксовані письмово. У доступних в мережі інтернет виконаннях твору В. Морозова текст пісні має й інші варіанти продовження, що звучать в характері коломийок-анекдотів.

Отже, в основі четвертої частини сюїти — пісня, що належить до українського міського фольклору другої половини XX століття, створена на основі традицій батярських пісень. Це виявляється як у вербальному аспекті (текст створений на львівській говірці), так і музичному — ужито типовий каданс-звукоряд низхідного напрямку від домінанти до тоніки (тут з додаванням VI на початку кадансу), мелодія побудована на повторюваних ритмічно-мелодичних зворотах з оспівуванням головних тризвуків. Також характерне введення акцентованих слабких долей в пунктирно-синкопованому ритмі з опорою на танцювальну пульсацію.

Ю. Шевченко вибудовує структуру п'єси у тричастинній формі з динамізованою репризою, де кожне з проведень теми є варіацією на мелодію пісні. Гострі синкопи, поліритмія мелодії в партії соліста з супроводом оркестру в першому і третьому розділах



Приклад 5
Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 4 частина «Файдулі фай»,
партія соліста (тт. 17–28)

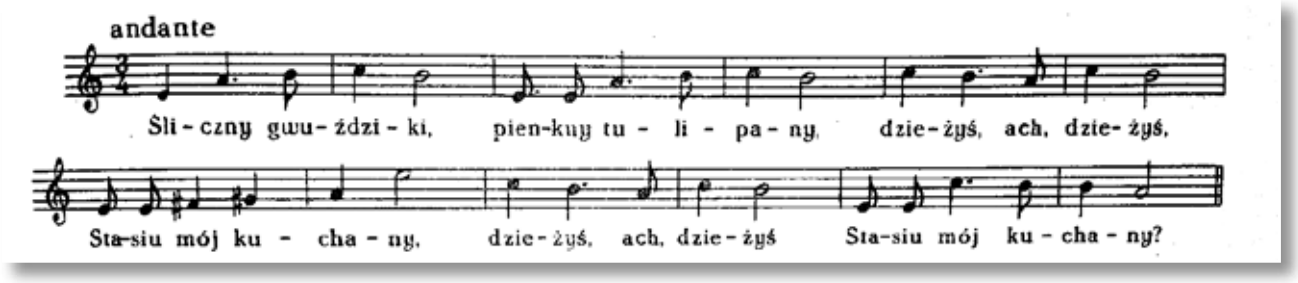
викликають алюзії до ритмічних структур популярних у міжвоєнному Львові чарльстона та регтайму. У точному відтворенні мелодії за записом В. Морозова тема звучить у першому розділі у партії соліста (приклад 5). В середньому розділі композитор показує іншу грань обраної теми — вона неочікувано набуває рис контрастного ліричного образу. На фоні м'якої педалі оркестру на *pianissimo* у ритмічному укрупнені звучить головна тема, що у своєму розгортанні досягає дедалі ширшого розмаху через розширення діапазону та тріольні пасажі соліста. Кульмінація середнього розділу заснована на мотивній розробці низхідної інтонації-фрази, виокремленої з кадансу теми. Її мрійливо-піднесений образ твориться завдяки повторюваності фрази на фоні розрідженої акордової фактури оркестру й високого регістру із затиханням динаміки. Яскрава кода в репризі четвертої частини зі скандуванням оркестрового *tutti* інтонації I—VI—V, що стала основою й для вступу, створює тематичну арку до початку твору. Таким чином, на основі танцювальної теми пісні «Файдулі фай» композитор створює багатогранний образ, де танцювальна стихія популярних напочатку XX століття танців, змінюється проведенням теми в лірико-романтичному дусі, що підкреслює іншу грань, а саме — пісенну природу батярського фольклору.

За цим же принципом розглянемо ще одну відому батярську пісню «Бувай здорова»[1], яка стала інтонаційним джерелом фінальної, п'ятої частини сюїти. За вербальним сюжетом, звучить історія про легковажного парубка, який, сідаючи в трамвай, прощається з дівчиною і демонструє свою радість від розлуки. Музика і текст вважаються народними, проте у пошуках оригінального варіанту вдалося з'ясувати, що пісня має авторів, а історія її створення сягає понад сто років.

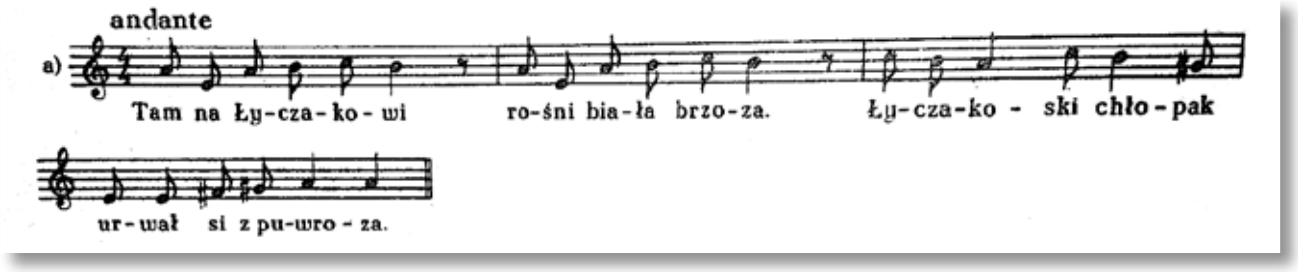
Основою популярної львівської пісні стала авторська пісня з польської народно-патріотичної мелодрами «Lobzowanie» 1854 року. Автором тексту є драматург та поет Владислав Анчик (1828–1883), а автором музики — скрипаль, диригент, композитор Кароль Студзінський (1826–1869). Постановка п'єси була малоуспішною, проте пісня Зосі «Sliczny gwuzdziki» стала популярною у багатьох містах австрійської монархії [7, с. 173] (приклад 6):

У пісні дівчина запитує у квітів, зірок і моряків, де її коханий Стась, а також розповідає слухачам про свою важку долю. Мелодія характеризується мінорним ладом, типовими романсовими стрибками на квінту та сексту, зокрема в кадансовому звороті, секундовими зітханнями та опорою на головні гармонічні функції. Журлива жіноча пісня стала надзвичайно популярною у Львові завдяки двом дивакам львівської вулиці. На початку XX століття її співав Сліпий Ігнась, а в міжвоєнний період Сліпа Мінця, які стояли на Гетьманських Валах та біля пам'ятника Яна II Собеського. З їх уст пісня набула популярності на весь Львів і зберегла її аж до початку Другої світової війни. Оригінальний вигляд пісні зберігся завдяки тому, що вона увійшла до збірки «16 стародавніх пісень» С. Невядомського (1859–1936). Проте вулиця швидко адаптувала її зміст до актуальних подій життя міста.

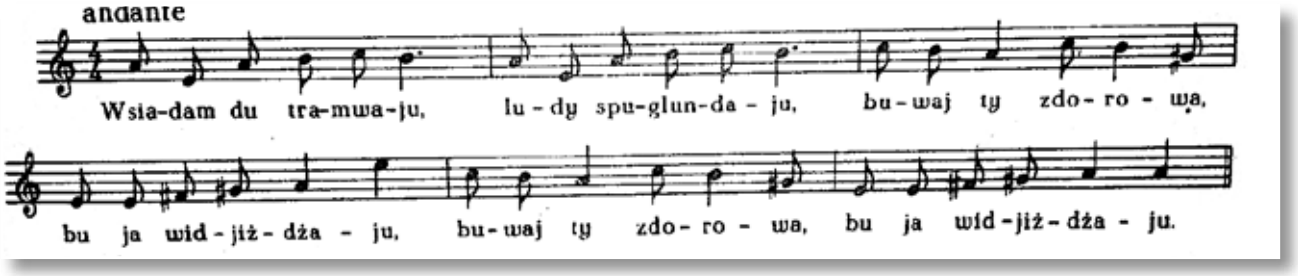
[1] Найпоширенішою сьогодні є її осучаснена версія, що стала популярною на початку 2000-х років у виконанні гуртів «Стожари» та «Львівське ретро». Інші популярні назви пісні це «Трамвай за трамваєм», «Камінь на каменю».



Приклад 6
Батярська пісня «Sliczny gwuzdziki»



Приклад 7
Батярська пісня «Tam na Lychakowi»



Приклад 8
Батярська пісня «Buwaj ty zdorowa»

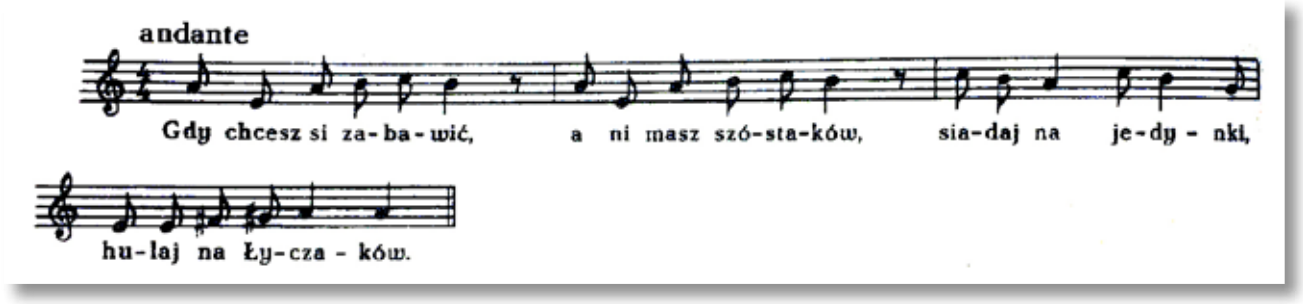
Уже до початку Першої світової війни поширеним став варіант-куплет за мотивами пісні під назвою «Tam na Lychakowi». Його сюжет описує чи то невдале самогубство, чи невдалу страту хлопа з Личакова, оскільки той зірвався з мотузки. Саме ця пісня є найбільш ранньою із варіантів оригінальної пісні, що представлені у збірці польських дослідників Є. Габели та Зоф'ї Курцової «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» [7]. Варіант мелодії куплету був настільки запам'ятовуваним, що став незмінним для всіх наступних вербальних версій виконання пісні (приклад 7):

У згаданому варіанті пісні романсовість змінюється танцювальністю через темп (з розміреного 3/4 на жвавий 4/4), а слізні низхідні секунди нівелюються синкопами. В мелодичній лінії відбувається зміщення опорних тонів, що змінює тонус всієї пісні. В оригіналі опорною є наспівна секста V–III. У новому варіанті опорними є I–II, при цьому перша фраза дробиться на коротші тривалості, що додатково надає відчуття руху.

У міжвоєнні 1930ті роки з'являється наступний варіант пісні завдяки львівському вар'яту з іменем Бувай[1]. Таке ім'я він отримав саме завдяки своїй пісні, яку розспівував по вулицях та трамваях «Buwaj ty zdorowa» (приклад 8).

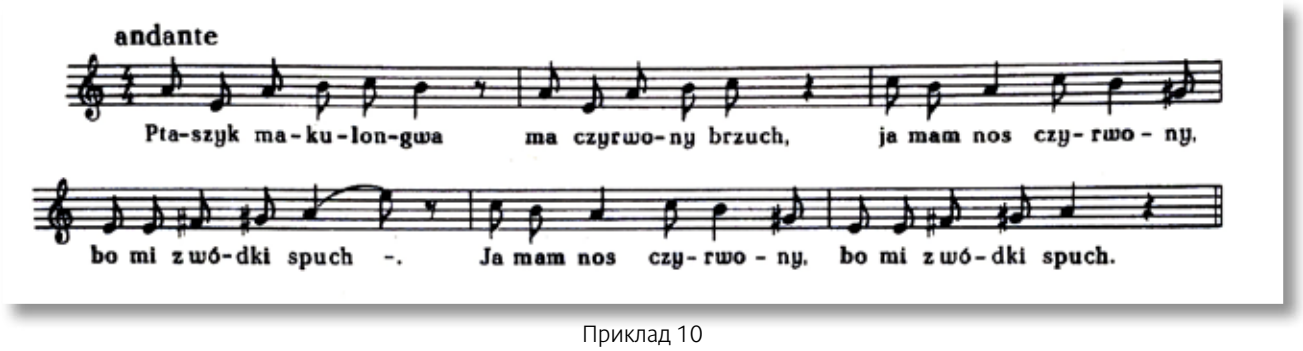
Бувай не був жебраком чи крадієм, його заняттям було розважати людей своєю піснею. За однією з відомих історій, він не зміг пережити смерть

[1] Інше народне прізвисько цього чоловіка-дивака Бен-Гур.



Приклад 9

Батярська пісня «Gdy chcesz si zabawic»



Приклад 10

Батярська пісня «Ptaszyk makulongwa»

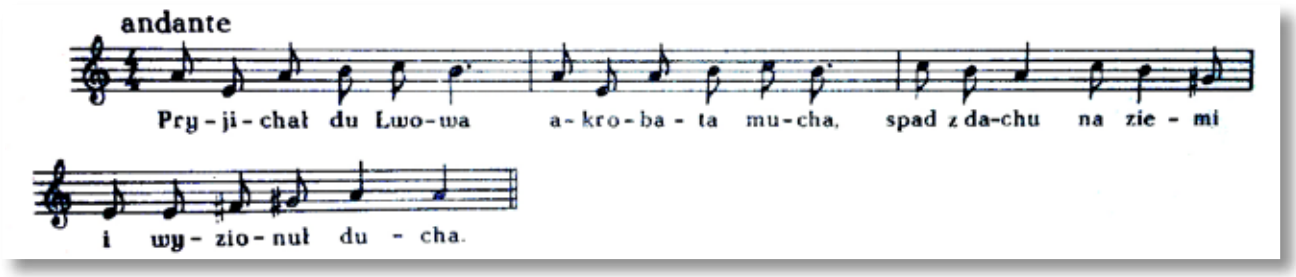
дружини й дітей підчас епідемії тифу й збожеволів. Авторство тексту також приписують Буваю, де сюжетом стає розповідь, як герой сідає до трамвая, розглядає людей, співає про камінь на камені, трамвай за трамваєм, тут же розповідає короткі й веселі історії міста. Незважаючи на очевидні збіги з вказаними зразками і те, що всі вони зібрані в одному виданні, автори збірки «Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku» вказують у коментарях, що мелодія цієї пісні походить з угорського фольклору [7, с. 282].

В цей же час з'являються також інші версії пісні. Цього разу в центрі сюжету міські розваги — гуляння на Личакові, кнайпа Петра Кияка, ніс пияка, що схожий на червоне черево пташки. Ці теми втілено у двох піснях: «Gdy chcesz si zabawic» та «Ptaszyk makulongwa» (приклади 9, 10):

Одна з останніх версій вербального тексту на мелодію «Buwaj ty zdorowa» — це пісня про акробата-муху. Текст до неї створив Маріан Хемар (1901–1972) — львівський поет-сатирик. Основою сюжету «Pryjichal do Lwowa akrobata-mucha» став реальний випадок трагічної загибелі акробата Полінського (1929 рік). Він перейшов по канату у повітрі відстань між кутовими будинками львівських вулиць Хорунжої та Академічної, але коли стрибнув на дах протилежного будинку (де була зала до сніданків Зоф'ї Телічкової), то підсковзнувся, впав на вулицю і забився на смерть. Все це яскраво описано в тексті, що увінчується філософським висновком — «не залізай високо, то й не впадеш низько» (приклад 11):

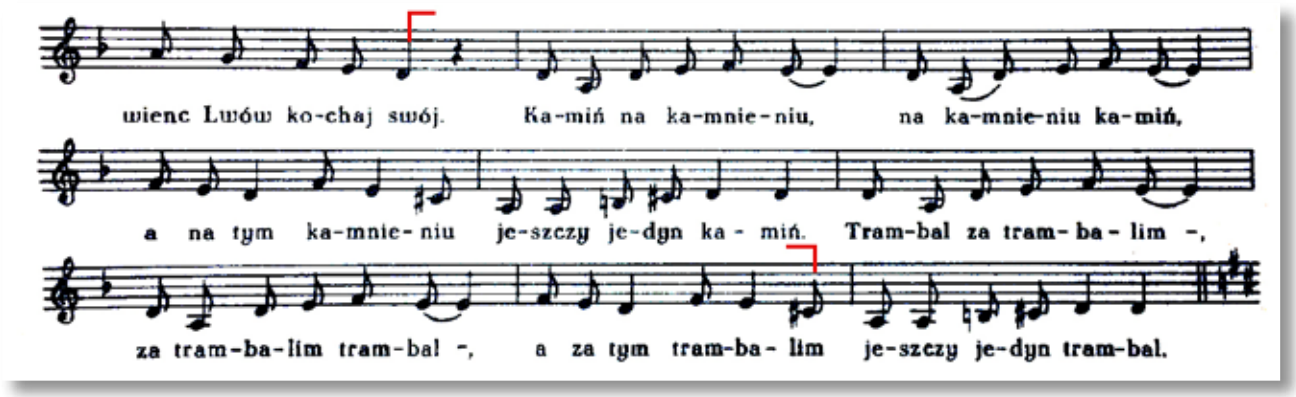
Звертались до пісні й професійні композитори міжвоєнних років. У пісню про любов до міста та батярське веселе життя «Na Lyczakow, gdy wylizisz», відому як «Личаківське танго», її автори (Е. Шлехтер, брати Хаар) вводять точну цитату у вигляді двох куплетів з пісні Бувая. Цей факт підтверджує статус пісні як символу батярства й міської вуличної музики загалом (приклад 12). Ще одна з авторських пісень, звана «Kolysanka Tonka» (автори Е. Шлехтер та Г. Варс), має зачин, що близький до досліджуваної пісні, хоч і в мажорному ладі. Можливо, автори мали за ціль стилізацію саме під цей шлягер (приклад 13):

Попри те, що коріння пісні «Бувай здорова» сягає академічної творчості, вона неодноразово мігрувала від професійних творців у народну музику і навпаки. Такі процеси є типовими для міської вуличної музики, що підтверджують й інші історії контамінацій та появи нових музичних варіантів батярських пісень.



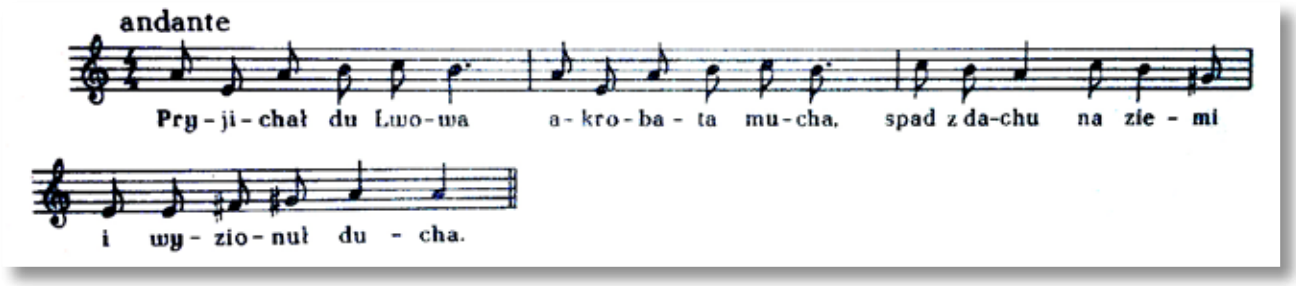
Приклад 11

Батярська пісня «Pryjichal do Lwowa akrobata-mucha»



Приклад 12

Е. Шлехтер, брати Хаар, «Na Lyczakow, gdy wylizisz», фрагмент середнього розділу

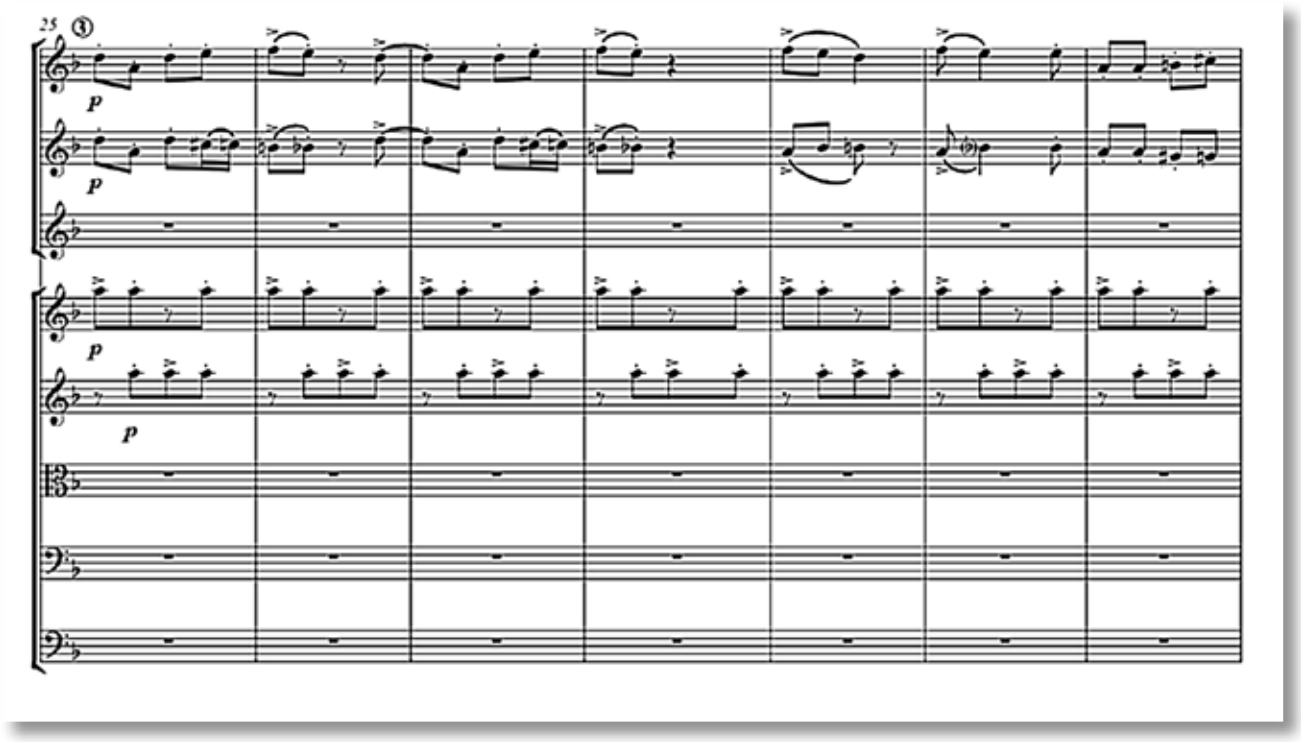


Приклад 13

Е. Шлехтер, Г. Варс, «Kolysanka Tonka», початок пісні

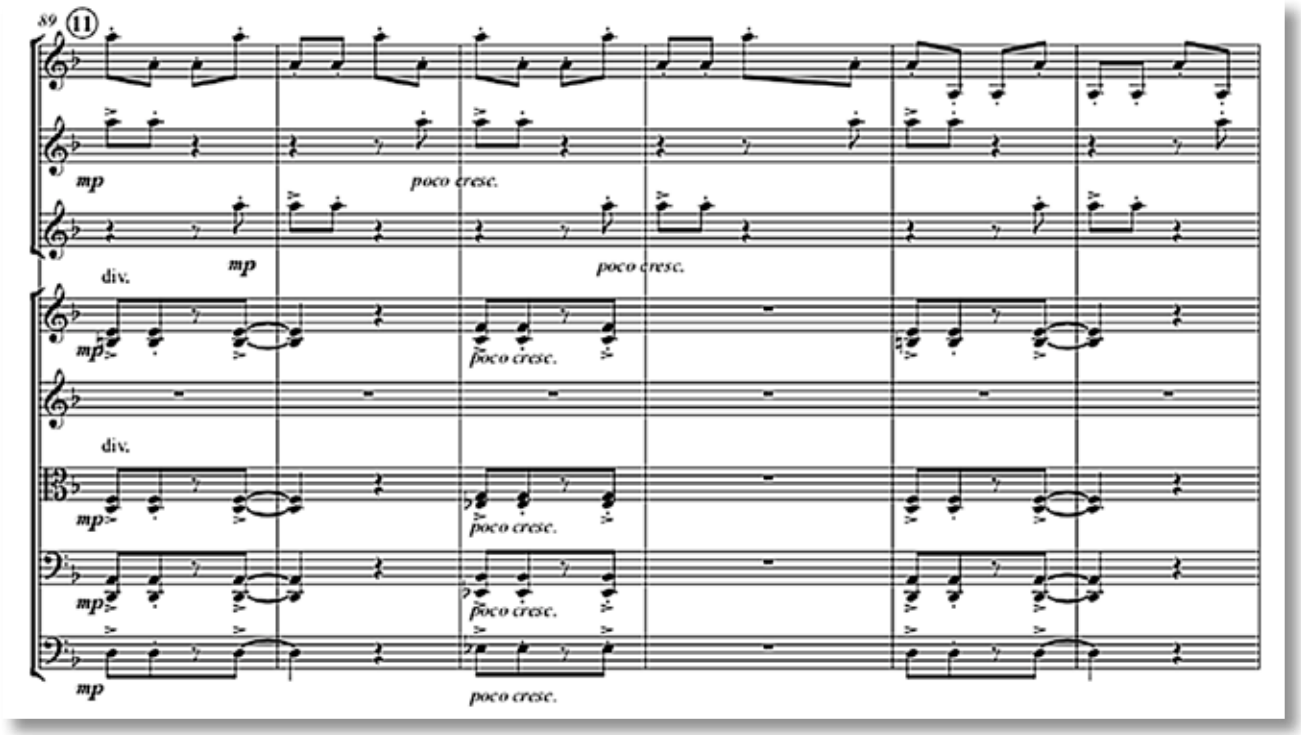
Фінальна частина сюїти «Бувай ми здорова», інтонаційною основою якої стала вище згадана пісня, стає підсумком всього циклу. Вона об'єднує головні образні сфери попередніх частин. Тут композитор вибудовує власну оригінальну композицію, де варіантно-варіаційний розвиток підсилено жанровими контрастами розділів. Стихія польки як вираження образу безтурботних веселощів, танго — символ драматичного, екзальтованого, фатального; кантиленні лірично-пісенні розділи показують різні грані одного цілого, яке вдало відображає суть самих героїв пісень. Адже життя батяр, яким присвячений цілий пласт міської пісні, є таким самим суперечливим: веселим, простодушним, трагічним, кримінальним, але повним кохання й відданості власному кодексу честі.

Жвава полька з чітко вираженою дводольністю, акцентами на слабку долю, навмисно створеним ефектом примітивного супроводу є головним жанром частини (приклад 14). Три фрагменти з алюзією до танго, що зустрічаються в п'ятій частині сюїти, втілені через жорсткі фактурні акордові рифи в синкопованому ритмі з гострим шрихом *arco* (приклад 15). Пісенна лірика вирізняється протяжною мелодією широкого дихання на лігато в секвенційному викладі теми. Автор виокремлює ці розділи раптовою зміною динаміки до *mp*, особливим позначенням характеру *cantabile* (приклад 16). Водночас три згадані жанрові сфери поєднано одним



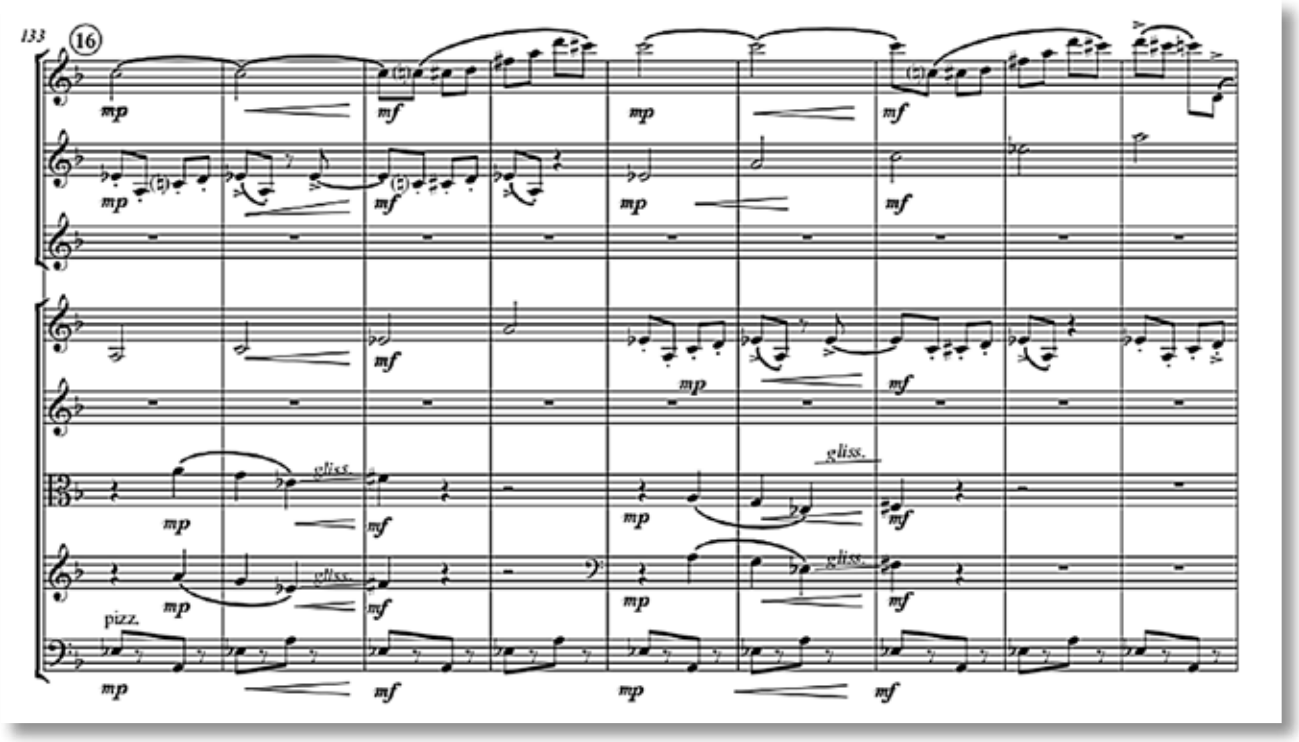
Приклад 14

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 5 частина «Бувай ми здорова» (тт. 25–31)



Приклад 15

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 5 частина «Бувай ми здорова» (тт. 89–94)



Приклад 16

Ю. Шевченко, сюїта «Батярські пісні», 5 частина «Бувай ми здорова» (тт. 133–141)

тематичним матеріалом, а їх елементи взаємодіють між собою, проникають у метроритмічну організацію розділів, утворюючи гармонічне ціле. Таким чином, композитор в останній частині циклу об'єднує образні вектори, презентовані у попередніх частинах: ліричний (2 частина), танцювальний (танго (1), полька (2 та 4)).

Висновки. У п'яти частинах «Батярських пісень» Ю. Шевченко об'єднує головні образні сфери батярського фольклору: веселощі та гуляння, любов та душевні страждання закоханих, любов до рідного міста й історії з його насиченого життя. Через цитування оригінальних батярських пісень композитор створює покликання на унікальний пласт міського музичного фольклору з власною субкультурою — батярством. Саме Ю. Шевченко вперше звертається до цього матеріалу як інтонаційного джерела для створення авторського твору в контексті академічної традиції. Цитуючи оригінальні мелодії, композитор додає їх звучанню нових підтекстів та контекстів, зокрема, через жанрові паралелі. Це виявляється у залученні в композицію характерних рис танців різних епох. Застосовані композитором жанри не випадкові, вони пов'язані з історичним контекстом творення батярських пісень — полька, вальс, танго, які танцювали в кнайпах та на дансигах, балах Львова в першій половині XX століття. Контрастність обраних жанрів, що втілена в контрасті частин, є одним з ключових факторів циклізації. Завдяки жанровим алюзіям в фінальній частині до попередніх частин сюїта отримує цілісність та довершеність. Виявлення згаданих жанрів в площині інтонаційної, метро-ритмічної, фактурної, динамічної організаці свідчить про їх композиційно-драматургічну функцію. Така робота з матеріалом є ще одним художнім відкриттям композитора.

Варто зазначити, що солюючим інструментом у сюїті є скрипка, що часто була головною на забавах батяр, супроводжуючи їх пісні та танці. Це стає ще одним культурним знаком, висловленим через музичний тембр. Проте композитор створює новий контекст для батярських пісень, що збереглись саме як вокальна традиція, — виключно інструментальне звучання академічного камерного оркестру. Таке втілення уможливило нові пошуки та відкриття у роботі з інтонаційним матеріалом батярських пісень. Це виявилось у новому їх звучанні завдяки темброво-сонорним, ладо-гармонічним поєднанням та широкому спектру динамічних

можливостей оркестру. Вербальний складник пісень виявляється через відповідні акценти тексту, паузування та фразування тем. Особливого впливу вербального тексту зазнала композиційна сторона частин сюїти. Це виявилось у варіантно-варіаційній формі розвитку музичного матеріалу, де часто прослуховується чергування строф, а також чіткий поділ на куплети та приспіви. Кульмінаційні моменти відповідають найдраматичнішим поворотам сюжету поезії, що підкреслюється екзальтацією теми у партії соліста, повнозвучними акордами оркестру, сповільненням руху та пограничними динамічними засобами (*ff, pp*).

Таким чином, пісенний фольклор львівської вулиці став інтонаційною основою академічного твору Юрія Шевченка — сюїти «Батярські пісні» для скрипки соло та камерного оркестру. Використані методи дослідження батярських пісень дозволяють простежити генеалогічні зв'язки музичного та поетичного текстів, їх взаємовплив й трансформацію, що розкриває історію поширення пісні, адаптації до актуальних для епохи проблем, особливості музично-інтонаційного словника. Інтертекстуальні зв'язки двох мистецьких джерел — батярських пісень та сюїти Ю. Шевченка надали можливість визначити параметри їх взаємодії: сюжетні, жанрові, інтонаційні, прослідкувати функції першоджерела в авторській композиції Ю. Шевченка, а також охарактеризувати художні відкриття, втілені композитором у результаті взаємодії з оригінальними батярськими піснями. Розглянутий зразок опус-музики показує глибокий потенціал міського фольклору для майбутніх композиторських звернень та потребу його подальшого вивчення в українському музикознавстві.

Література

1. Зінькевич О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 223 с.
2. Олійник І. Батярські пісні у творчості Віктора Морозова (до 70-річчя музиканта) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 130: Ювілейні та пам'ятні дати. С. 119–130. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.130.231211
3. Олійник І. Жанр як музичний знак епохи у романі «Танґо смерті» Юрія Винничука // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 133: Проблеми інтермедіальності: музика в літературі. С. 47–58. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.133.257301
4. Тис Ю. Симфонія землі. Буенос Айрес: Видавництво Миколи Денисюка, 1951. 127 с.
5. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 17 с.
6. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 226 с.
7. Habela J., Kurzowa Z. Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997. 339 s.

References

1. Zinkevych, O. (2023). ***Ukrayinska symfoniya 1970–1980-x rokiv. Genetyko-typologichnyj aspekt*** [Ukrainian Symphony of the 1970s and 1980s. Genetic and Typological Aspect]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
2. Oliynyk, I. (2021). Batyarski pisni u tvorchosti Viktora Morozova (do 70-richchya muzykanta) [Batyar Songs in the Work of Viktor Morozov (To the Seventieth Anniversary of the Musician)]. ***Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 130***, 119–130. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.130.231211 [in Ukrainian]
3. Oliynyk, I. (2022). Zhanr yak muzychnyj znak epoxy u romani «Tango smerti» Yuriya Vynnychuka [Genre as a Musical Sign of the Era in the Novel ***Tango of Death*** by Yurii Vynnychuk]. ***Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 133***, 47–58. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.133.257301 [in Ukrainian]
4. Tys, Y. (1951). ***Symfoniya zemli*** [Symphony of the Earth]. Buenos Aires: Mykola Denisyuk Publishing House [in Ukrainian].
5. Chekan, O. (1999). ***Hudozhnij prostir muzychnogo tvoru: geneza ta funkcionuvannya*** [The Artistic Space of a Musical Work: Genesis and Functioning] Doctoral Dissertation: Abstract. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
6. Chekan, Y. (2009). ***Intonacijnyj obraz svitu*** [Intonation Image of the World]. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
7. Habela, J. & Kurzowa, Z. (1997). ***Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*** [Lviv Street, Cabaret and Occasional Songs Until 1939] Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

Ivanna Oliynyk

Batyar Songs in the Creative Work of Yuriy Shevchenko: Genesis, Functions, Discoveries

Abstract. The article is devoted to the suite *Batyar Songs* for a chamber orchestra by Yuriy Shevchenko, as well as the original batyar songs that became the intonational basis of the themes in this piece. The study explores the genesis of the batyar songs used in the work, their rhythmic intonation, and genre characteristics. The research highlights the genealogical connections between the musical and poetic texts of batyar songs, their mutual influence and transformation, which reveal the history of the songs' spread, reflect the problems relevant to the era, and show the specific features of the musical and intonation vocabulary of this time. The functions of batyar songs in Shevchenko's creative work are revealed in the compositional, dramatic, metro-rhythmic, textural, dynamic, and intonational organization. The composer refers to the unique layer of urban musical folklore — batyar songs, and outlines the trends in the musical life of Lviv in the twentieth century, involving popular dance genres of the period.

Keywords: creative work of Yuriy Shevchenko, batyar songs, urban folklore, genre, chamber music, program suite, genetic and typological analysis.

Стаття надійшла до редакції 08.10.2024

Володимир Дорожинський

Становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця (1968)

The Development of a Dramatic Element in Ivan Karabyts's Sonata for Cello and Piano No. 1 (1968)

УДК 780.8:[780.616.432+780.614.334]
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318945

Володимир Дорожинський
Аспірант кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ)

Volodymyr Dorozhynskyi
Ph.D. Student in the Department of Opera Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv)

e-mail: vdor107@gmail.com
orcid.org/0009-0009-9695-8267

Анотація. Розглянуто становлення драматичного начала у Сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця (1968). З'ясовано особливість проявів драматичного начала у жанрі сонати у другій половині XX століття. Виявлено зв'язок задуму твору з творчою аурою Бориса Лятошинського — вчителя Івана Федоровича. Розшифровано програмні підтексти музики, які лягли в основу розгортання концепції твору. Проаналізовано становлення основних образів твору та динаміку їх розвитку. З'ясовано сутність конфлікту музичної драматургії сонати. Прослідковано логіку розгортання музичних подій у творі. Акцентовано значимість тембрової семантики для становлення драматичного начала. Розглянуто жанрову, стильову, стилістичну специфіку музичного матеріалу.

Ключові слова: драматичне начало, драма, драматургія, сонатна форма, конфліктна концепція, темброва семантика.

Актуальність теми дослідження. Яскрава творча особистість Івана Федоровича Карабиця почала привертати увагу іще на початку його професійного шляху. Знаменна підтримка юнака під час навчання викладачем — геніальним Майстром української музики XX століття Борисом Миколайовичем Лятошинським. Листування зі студентом, якого забрали на службу у лавах збройних сил Радянського Союзу, піклування про талановитого хлопця, турботи про повернення його до повноцінних занять з композиції та полегшення строкової служби[1] свідчать про визнання особливого дарування Івана Федоровича. В одному з листів до студента Великий Учитель писав: «Ви, безумовно, дуже обдарований молодий композитор» [7, с. 79]. Показовим є відгук про талановитого юнака видатного і впливового на той час українського композитора, педагога, який довгий час працював директором Київської державної консерваторії — А. Я. Штогаренка: «Обдарований композитор Іван Карабиць має вельми цікавий мистецький почерк. Він дуже працьовитий і вдумливий, а це також важливі риси таланту. <…> Ми покладаємо на нього великі надії» [3, с. 5]. Очевидно, що особливі здібності студента привернули увагу авторитетних маестро завдяки неординарному музичному мисленню, оригінальним задумам вже у перших творах, бажанню постійно удосконалюватися, йти вперед в освоєнні технічної майстерності, опрацюванні особистісної стилістики та виробленні власного стилю.

Жанрова палітра композицій Івана Федоровича, створених під час навчання в консерваторії, —

[1] Відома історія про переведення Івана Федоровича, завдяки піклуванням Бориса Миколайовича, зі строкової служби на посаду диригента військового оркестру у Києві, що давало можливість йому поновити заняття з композиції [4, с. 78–79].

широка і різноманітна: твори для оркестру з солістами і без (Симфоніета, 1967; Концертино, 1967; Концерт для фортепіано з оркестром, 1968; «Vivere memento», поема для баритону і оркестру на слова І. Франка, 1970), камерно-інструментальна музика (Соната, варіації, сонатина, п'єси для фортепіано; Соната для віолончелі і фортепіано, присвячена Б. М. Лятошинському, 1968; Квінтет, 1965; Концертино для кларнета і фортепіано тощо), пісні та вокальні цикли («Пастелі» на слова П. Тичини, 1970), музика до кінофільмів.

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 була останнім твором, написаним під керівництвом Бориса Миколайовича. Тому символічною стала присвята композиції Великому Учителю. Як згадував Іван Федорович, викладач дав ряд цінних порад стосовно написання твору, особливостей розвитку музичного матеріалу: «Пам'ятаю, коли я приніс ескізи сонати і розповів про свій задум, Бориса Миколайовича захопила ідея створення такої композиції. Імпровізуючи, він дав кілька цінних порад, що допомогли мені в роботі над твором» [9, с. 144]. Інтерпретаторська доля твору щаслива великою мірою завдяки тому, що першим виконавцем її віолончельної партії став професор НМАУ ім. П І. Чайковського В. С. Червов. У його редакції Соната стала репертуарною композицією для українських музикантів.

Незважаючи на незгасаючий інтерес дослідників до цього артефакту, аспект неординарного трактування, індивідуального переосмислення драматичного начала та його вплив на розбудову форми в Сонаті для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабиця недостатньо вивчений науковцями. Він потребує додаткового дослідження, що і створює фактор новизни розвідки.

Метою статті є дослідження особливостей втілення драматичного начала у композиції Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця.

Матеріалом розвідки є нотний текст Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 [5].

Аналіз досліджень з теми. Музикознавці неодноразово розглядали Сонату. Г. Єрмакова однією з перших вказала на особливу значимість цього твору як особисто для Івана Федоровича, так і для його раннього періоду і творчості загалом. Для композитора разом із твором воскресали у пам'яті дорогоцінні хвилини спілкування з улюбленим вчителем, його сутнісні поради, розуміння і підтримка творчого пошуку студента. Авторка дослідження уважає, що у цьому творі узагальнюються і прогнозуються на майбутнє типові риси стилю І. Карабиця: «відображення в музиці ліричного світосприйняття» та емоційна стриманість при спрямованості мислення «до романтичної образності» [3, с. 11]. Основою драматургії твору дослідниця вважає безперервне розгортання, розвиток ліричного начала, «безперервне становлення єдиного, побудова цілісної ліричної системи» [3, с. 10].

Розгорнутий аналіз, спрямований на виконавську інтерпретацію Сонати, представлений у статті О. Сумарокової. Серед важливих ідей дослідниці — монотематизм твору. Вона стверджує, що початкове «ліричне зерно», представлене у перших тактах, є основною ідеєю-імпульсом, яка «пронизує собою Сонату, з'являючись у розгорнутій віолончельній каденції й у останніх тактах сонати» як мотив-далекий спогад [9, с. 145]. Дослідниця відкриває незвичну функцію віолончельної каденції у процесі формотворення, підкреслює діалогічність віолончелі і фортепіано, акцентує увагу на значній свободі в інтерпретації твору, яку у нього заклав композитор: «можна підкреслити ліричну основу, чи загострити увагу на речитативному, драматичному; можна зосередитись на акустичних, тембральних та штрихових ефектах, котрих в сонаті дуже багато» [9, с. 148].

Виконавський аспект є головним у редакторській розвідці, надрукованій після нотних текстів першої і другої віолончельних сонат І. Карабиця [1]. Автори звертають увагу на чітку структурованість Сонати, виокремлюючи основні розділи форми — головну, дві побічні, заключну партії, повільний епізод — *Andante (rubato)* — замість розробки, репризу з поверненням якісно перетвореного тематизму експозиції. Розглядаються нюанси розгортання конфлікту на тематичному рівні. Особливу увагу привернуло досягнення ансамблевої узгодженості твору під час виконання, підкреслення діалогічної природи тематизму, яка спонукає до прискіпливої уваги до агогіки, штрихів, артикуляції, темб-

рів кожної з інструментальних партій. У статті особлива увага надається конкретним прийомам виконання, здатним допомогти у точному відтворенні музичного задуму. Наприклад, під час інтерпретації головної партії «віолончелісту слід добиватися безперервної зміни смичка і використання широких розтяжок в аплікатурі» [1, с. 36]. Піаністові пропонується застосування легкої кистьової атаки під час звуковидобування, підкреслення сильних долей тактів.

Витончене і психологічно вивірене розмірковування Л. Кияновської над Сонатою І. Карабиця вказує ряд надзвичайно важливих деталей, необхідних для розуміння особливостей становлення драматичного начала у цій композиції. Оскільки твір присвячений «Дорогому Б. М. Лятошинському», авторка проводить аналогії між музикою молодого композитора і ранніми творами його Вчителя (Першою сонатою і Сонатою-баладою). Вона вказує на сценічність сонати — теми змінюють одна одну як ланцюг сцен, підкреслює аналогії з театралізованим інструментальним дійством. Ще більше риси концертності й театральності виявляються у сольній віолончельній каденції. Її вражаюча експресія стає своєрідним водорозділом у композиції: «Адже композиторові йшлося не про те, щоб репрезентувати віртуозність виконавця, його блискучу техніку, а щоб дати змогу одному з героїв драми без перешкод виголосити свій трагічний монолог (саме його дозволю собі потрактувати як водорозділ між “до” та “після”)» [6, с. 105]. Закінчення сонати інтонаціями-відгомоном головної партії тільки підкреслює трагізм попередніх перетворень тематизму композиції.

Виклад основного матеріалу. Драматичне начало знаходиться серед основних чинників організації музичного часопростору. Вбираючи у себе основні характерні риси драми (у перекладі з грецької — «дія», діяння, дійство), воно стає найбільш ефективним стимулом динамізації розвитку композиції, експонування яскравих і сильних образів, характерів, створення активного ситуативно-подієвого ряду, стимулювання комунікативної функції мистецтва зі створенням експресивних, імпульсивних, катарсичних станів з боку слухача (глядача).

У музичному мистецтві утілення драматичного начала найбільш природно розгортається у театрально-сценічних жанрах: операх, оперетах, балетах, драмах з музикою, музиці до спектаклів, водевілях, музичних драмах… В інструментальній музиці найбільший вплив на процеси формотворення та розгортання концепції драматизм проявив у жанрах сонатно-симфонічного циклу (соната, квартет, симфонія) і безпосередньо вплинув на становлення сонатної форми і принципів сонатності. Оскільки формування сонатно-симфонічних жанрів відбувалося в епоху класицизму (творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена), класичним стало розуміння драматичного начала, яке походить від античної теорії драми. Засадничою працею для осягнення принципів розбудови драми і її різновиду — трагедії — стала «Поетика» Аристотеля. Вчений і філософ розглядав трагедію як «наслідування важливої і завершеної дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь і викликає співчуття і жах очищення (катарсис)» [2]. Сонатна форма увібрала у себе ряд особливостей так званої «закритої» або аристотелівської драми. Для неї характерне:

— становлення від зав’язки через розвиток-взаємодію дійових осіб з найнапруженішим емоційним спалахом у кульмінації до розв’язки;
— вибудовування послідовних логічних, причинно-наслідкових зв’язків під час розгортання дії;
— подієвість, характеристика персонажів і образів через їх вчинки;
— обмежений часопростір, закінченість драми [2];
— розподіл драми на відносно закінчені сегменти — акти, дії, сцени.

У межах класичної сонатної форми принципи аристотелівської драми проявлялися у:

— створенні закінченої композиції — твору, обмеженого часом виконання;
— розподіл на етапи розгортання: початковий (експозиція), серединний (розробка), завершальний (реприза) — асаф’євська тріада і: m: t;
— виокремлення розділів з формуванням музичних образів, основу яких складав тематизм, ладо-тональний і гармонічний компоненти: вступ та його теми, головна, сполучна, побічна,

заключна партії в експозиції, репризі, підсумкові образно-тематичні ремінісценції у коді;
— інтенсивності розвитку, заснованого на різнобічній взаємодії тем-образів експозиції;
— утворення причинно-наслідкових ланцюгів завдяки тонально-гармонічній логіці розгортання;

Розвиток драматичного начала в інструментальній музиці відбувався з перетворенням сонатно-симфонічних принципів та сонатності протягом XVIII–XXI століть у найрізноманітніших жанрах: симфоніях і симфонічних поемах, симфоніетах і концертах, сонатах і сонатинах, дивертисментах і квартетах.

У другій половині XX століття в українській музиці відбувається значне переосмислення драматичного начала у межах сонатних композицій. Евристична діяльність у напрямку індивідуалізації та творчого підходу до принципів формотворення приводить до розширеного розуміння сонатності в інструментальних композиціях Б. М. Лятошинського та учнів його класу (В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, С. Крутикова, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Губи, В. Загорцева), молодих М. Скорика, В. Бібіка, Ю. Іщенка, інших композиторів цих років.

У творах українських мистців 1960-х років відкриваються нові можливості прояву драматизму завдяки емансипації ряду чинників музичної мови, які починають займати основні позиції поряд з жанровою характерністю, тематизмом, ладо-тональною організацією, гармонічним розвитком, а іноді і відтісняють їх на периферію значимості для реалізації композиційного задуму і драматизму як основної рушійної сили сонатності. Серед них:
— акцент на колористичних характеристиках вертикалі;
— лінеарність розбудови фактури, перевага поліфонічних, поліритмічних, поліпластових прийомів;
— застосування нових технік письма (додекафонії, сонорики, сонористики, алеаторики, пуантилізму), полістилістики;
— надання драматичних функцій тембру інструмента, виконавцю, слухачу, реквізиту (уведення елементів інструментального театру);
— індивідуалізація часових параметрів через активізацію метроритмічної організації музичного матеріалу;
— посилення ролі артикуляції, темпових, агогічних засобів;
— трактування виконавця як співавтора у процесі інтерпретації твору.

У музичних артефактах, розмірковуваннях композиторів змінюється відчуття та розуміння сонатної форми і сонатності, переосмислюється трактування драматичного начала порівняно з класичними інваріантами. Воно розглядається у руслі концепції «правдивої, щирої музики». Тобто основним критерієм створення справжньої музики стає істинність внутрішніх відчуттів композитора, реалізація його особистісного стану, натхненності, пов'язаність з внутрішнім життям. Музична концепція і прояв у ній драматизму стають свічадом напруженого духовного пошуку, зосередженням зусилля і дії, вираженим через форму композиції. У категоріях перебування в ареалі чистої музики, на думку В. Сильвестрова, «музика сама може бути філософією, як, наприклад, сонатна форма, філософія на рівні структури, гегеліанство або кантіанство як відображення структури світу» [8, с. 90].

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця стоїть на шляху такого перетвореного розуміння драматичного начала. У задумі сонати воно допомагає розкрити різні грані трагічного та способи його подолання. У конфліктному зіткненні показані непримиренні категорії — образи життя і смерті, серед яких опиняється ліричний герой. Присвячення твору Дорогому Б. М. Лятошинському викликає в уяві асоціації з конкретними людьми-особистостями, що надає концепції автобіографічних підтекстів.

У Сонаті синтезовано риси циклічності (тричастинний класичний цикл з образним, темповим, фактурним контрастом між частинами) і одночастинності (у третій частині відбувається якісне перетворення тематизму першої, тому можливе її трактування як динамізованої репризи одночастинної форми з контрастною серединою — друга частина циклу).

Перший образ Сонати (тема головної партії першої частини) пов'язаний із життям і нагадує діалог різних за способом мислення, але компліментарних особистостей. Натхненно-піднесений, емоційний монолог віолончелі

(образ ліричного героя) складається з рухливого, проникливого, безупинного становлення завдяки розмовним мотивам-інтонаціям з придиханнями, які розпочинаються зі слабкої долі такту. Примхливий, часом невпевнений (хроматичні сповзання, висхідний тритон), часом готовий до нових звершень (висхідні квартові ходи) характер мелодики надає їй юнацького запалу і щедрої щирої чуттєвості. У межах розширеного розуміння тональності у головній партії опора на звукоряди мі мінору — Соль мажору намічена лише першими і останніми звуками.

Партія фортепіано одразу включається в музичний діалог з партією віолончелі. Ритмічна і звукова компліментарність партій інструментів підкреслює їх узгодженість. Але опора фортепіано на відмінний, суто авангардний пуантилістичний тип мелосу, формування смислових інтонаційних структур на основі великих септим і вертикальних кварт (переважно чистих, інколи — збільшених), підкреслена поява монограми Б. М. Лятошинського (перший вертикальний комплекс Сонати *сі-бемоль — ля*, т. 7). Подвоєння септимами і квартами (у верхніх голосах) першої мелодичної фрази партії фортепіано нагадують про образ Великого Учителя, дорогий серцю композитора, формують його інтонаційний ареал.

Початок побічної партії (тт. 10–29) з монограми Б. Лятошинського (субдомінантова відповідь з орієнтацією на ля мінор — До мажор) підсилює образну асоціацію[1]. Експозиція, побудована лише на тональному контрасті, представляється слухачу як автобіографічний спогад композитора про творчий діалог між студентом (партія віолончелі) і Вчителем (партія фортепіано). Спочатку емоційні пориви віолончельного образу знаходять лише скупі підтримувальні коментарі та зауваження (головна партія). Але у процесі невпинної взаємодії образ фортепіано запалюється мелодичними емоційними ідеями (побічна партія). І на кульмінації розгорнутий безперервний інтонаційно-смисловий потік у поліфонічному компліментарному русі відтворює мить гармонічного духовного єднання обох партій-образів у єдиному пориві (тт. 26–29, кульмінація експозиції). У короткій заключній партії (тт. 29–35) повертаються тематичні елементи головної в основній тональності, підкреслюючи замкненість образу духовного єднання двох творчих особистостей[2].

Середній розділ не випадково відділений від експозиції генеральною паузою (т. 36). Це образ зла, смерті, конфліктний до однотемної експозиції і має протилежні до неї музичні характеристики. Творчому пориву протиставлена сталість і заскорузлість, щирості, піднесеності музичного вислову — спотвореність та фальш інтонацій, неосяжному, вільному розгортанню музичної думки — одноманітні ходульні дисонантні вертикалі у хоральному викладі. Контраст образів експозиції і розробки-епізоду проявляється у:

— будові фактури (пасивні однозначні вертикалі);
— ритмічному становленні (подолання трьохдольного динамізму однозначними дводольними мелодичними репліками голосів, ствердний і наполегливий початок мотивів з сильної долі);
— звуковій організації (розширеній тональній системі протиставлена атональність);
— тембровій драматургії (єднання споріднених душ-тембрів в експозиції змінює однозначна холодність сольного фортепіано з підкресленням його ударної природи (на кожній долі — різкий, пустий усередині акорд);
— уведенні прийому спотворення, гротеску (замість справжнього пошуку, народженого у творчій взаємодії — намагання пристосуватися, копіювати — звучання великих септим у спотвореному контексті). Постійні перевертання мотивів-інтервалів (септими в секунди) нагадують спазми фактури, підкреслюють гротескову змінність тематичного матеріалу, створюють ефект кривого дзеркала.

Повторність, яка стає основним принципом становлення другого образу на різних рівнях (повторність ритмо-інтонаційних формул, принципу перетворення мотивів — гротескові

[1] У Сонаті застосовано старосонатну однотемну експозицію, яка заснована на тональному контрасті (проведенні однієї й тієї ж теми у головній, а згодом — побічній тональності).

[2] У класичній сонатній формі у заключній партії стверджується побічна тональність. Задум Сонати І. Карабиця, ускладнений елементами програмності, впливає на індивідуалізацію розбудови форми.

перевертання, варіації як спосіб розгортання теми «зла» — повторення з підкресленням різних якостей сталого образу — повністю суперечить наскрізному вільному розгортанню тематизму експозиції. Інфернальний образ середини-епізоду набуває ще більшої загрозливості під час варіаційного розвитку.

У шести варіаціях на тему середини-епізоду (тт. 37–45) відбувається поступове руйнування фактури (варіація 1, тт. 46–52), переозначення інтонаційних складових теми з пуантилістичним розпорошенням фактури (варіація 2, тт. 53–61) та утворенням нових елементів — знаків трагічного (поява гармонічних терцій-сексту, рух паралельними секстами у варіації 3, тт. 62–69), створенні нового фактурного варіанту, основою якого є інтонація-інверсія першого мотиву теми та трагічні секстово-терцієві знаки (4 варіація, тт. 70–76). Розгортання трансформованого[1] звукообразу — спотвореного варіанту основної теми, обростання моторошними інтонаційними підтекстами (виникнення мотиву, основу якого складає висхідна секста з раптовим обриванням низхідною секундою, паралельні секстові потовщення нової інтонації) продовжується у наступній варіації у партії фортепіано соло (тт. 77–81). Дедалі виразніше звучать низхідні секунди і паралельні сексти — вісники трагічної розв'язки. Вона наступає у заключній, шостій варіації, яка є одночасно трагічною кульмінацією першої частини і початком динамізованої скороченої репризи. Тема «смерті» звучить у музичному звукообразі Б. М. Лятошинського, стає одним цілим з його монограмою. Проведена каноном на форте у ритмічному збільшенні, вона символізує відхід від життя Великого Майстра в інфернальний вимір (тт. 82–86). У контрапункті до неї звучить відчайдушний, але безпомічний зойк теми ліричного героя з головної партії. Панування у репризі тональності *мі*, відсутність проведення теми у тональності Б. Лятошинського *ля* — підкреслює мотив безповоротної втрати. Тематичні вкраплення імітаційних побудов головної партії звучать як слабкий ніжний спогад про прекрасні миті життя, співтворчості, духовного єднання, спогад який неначе тане у акорді з опорністю на звуки *ля–до*.

Друга частина — траурний марш, утілення безмежної скорботи і трагічна кульмінація циклу. Перший мотив-епітафія (т. 100) увібрав у себе риси теми «смерті» і є маршоподібним варіантом інфернального образу. Початок з тієї ж самої септими, холодний тембр фортепіано з нервовими пунктирними судомами ритму, продовження ідеї спотворення тематизму («спазми» музичної тканини у вигляді обернень терція-секста), проведення цього прийму у контрапункті верхнього і нижнього шарів фактури, паралельний рух терціями секстами, знаки трагічного (символічна мала терція у басу мі-бемоль — *соль-бемоль* — перший елемент нижнього пласта фактури) пронизують не тільки початкову епітафію-лейтмотив, а й увесь розвиток у частині[2].

Траурний марш можна поділити на два розділи. Перший — фортепіанний. Він має трифазну будову: сконцентроване тематичне зерно — мотив-епітафія (тт. 100–101), становлення з намаганням прорватися у мелодичну сферу (елементи мотивного розвитку, розшарування фактури, тт. 102–105), репризне завершення зі ствердженням та акцентуванням жорсткої акордової вертикалізації фактури — символу агресивного наступу інфернального начала (тт. 106–110).

Другий розділ — рефлексія ліричного начала на страшні події (дві розгорнуті побудови і каденція). Розірвані мотиви-репліки у партії віолончелі із застосування прийому спотворення матеріалу (обернення інтервалів-інтонацій), символічні підкреслення знаків трагізму (спадання мелодії на *es* тт. 112, 114, відчайдушне скандування монограми Лятошинського, т. 121 нав'язливі секстові потовщення мотивів, тт. 118–120), фактурні елементи головної партії першої частини звучать неначе розрізнені уривки думок і спогадів, фрагменти розірваної свідомості, враженої трагізмом ситуації. Все впирається у невмолиму реальність репліки, спорідненої з початковою епітафією (тт. 123).

[1] Прийом спотворення розповсюджується з рівня окремих інтонаційних елементів (у темі) на рівень закінченої структури варіації (варіації 4, 5).

[2] Кульмінаційне значення цієї частини у циклі, ознаки траурного маршу, інтонаційна символічність паралельних терцій — алюзії, які відсилають уяву до траурного маршу Сонати № 2, сі-бемоль мінор, тв. 35 Ф. Шопена.

Сольна каденція віолончелі — відчайдушна кульмінація частини і сонати в цілому. У ній відбувається намагання осмислити пережите. Свідомість неначе пробує розпорошити трагічну реальність епітафії (т. 124, 127), якось згенерувати елементи конструктивного мислення (лейтмотив-тремоло головної партії у т. 127) у зв'язку з образом втраченого Вчителя (монограма Б. Лятошинського, т. 130).

Завершальне проведення епітафії у партії фортепіано неначе ставить хрест на розпачливих сподіваннях ліричного образу. Це межа, за якою розпочинається інше існування.

Короткий предикт на домінанті з підкресленням трагічного інтервалу малої терції вводить у третю частину Сонати. Вона побудована на тематизмі першої, що надає творові рис одночастинної композиції, яка складається з трьох розділів з епізодом замість середини і динамізованою репризою. Але відокремленість частин і, головне, — їх смислова обумовленість програмним задумом — визначають циклічність Сонати, яка складається з трьох частин.

Фінал — це образ життя після втрати Вчителя. Початок зі страшного кластера у партії фортепіано (т. 135), секстові вигуки відчаю у контрапункті до ліричної теми головної партії замість буркотливих реплік-«зауважень» на початку Сонати знаменують зміни головної партії порівняно з першою частиною. Розпорошення осмисленого мелодизму у фуріозних хроматизованих пасажах, які звучать одночасно зі знаками «скорботи», що включають монограму-мотив Бориса Миколайовича (риторична фігура *passus duriusculus* та мотив *lamento* зі знакової низхідної малої секунди *сі-бемоль — ля,* потовщеної паралельними квартами у тт. 141–143) створюють контрапунктичний вимір до ліричного висловлювання партії віолончелі.

Побічна партія, у якій продовжує стверджуватися мотив Вчителя (опора на тональність *ля* й інтонації-монограми Майстра), наповнюється конфліктним пафосом завдяки темі заперечення, не бажанню змиритися зі втратою (висхідна інверсія мотиву *passus duriusculus* з головної партії — тт. 155–156 — у нижньому регістрі фортепіанної партії) та намагання «освітлити» висхідний поступеневий мотив До мажором у дуольній інтонації-контрапункті віолончелі). Настрій до боротьби за збереження духовної єдності зі Вчителем, незважаючи на фізичний відхід людини, відображається у підкресленому на *ff* складному контрапункті звукосимволів (ствердженні звукообразу вчителя (*сі-бемоль — ля*), разом з символом ліричного начала (*мі*), звуком *до* як символом світла) у кадансі побічної партії (тт. 159–161), рішучому настрої теми-кульмінації експозиції, яка звучить у партії фортепіано (тт. 161–164).

Мотив боротьби за життя продовжує розвиватися у розробці. Після коротких реплік ліричного лейтмотиву головної партії з'являється тема «смерті» (перша хвиля розробки, тт. 167–183)[1]. У фіналі вона потрапляє у часо-просторові тенета звукосимволів «життя». Звуки *мі* у найвищому і найнижчому регістрі, утримані протягом значного часу, ніби окреслюють простір, за який «смерть» не може розповсюдитись. У конфліктному контрапункті з інфернальним образом звучить мелодія, похідна від кульмінаційної теми експозиції — проголошення сили, єдності мелодичного начала. «Життєва» тема ніби нависає над темою «смерті», пригнічує її, не дає розгорнутися (тт. 171–179). Буремні пасажі в партії віолончелі, у яких переважає діатонічний звукоряд та квартові послідовності, характерні для тематизму образу Бориса Лятошинського, закінчення його монограмою (т. 179) підсилюють життєдайну динаміку боротьби. Після рішучого кадансу-заперечення тема зла «згортається», не може далі розвиватися і просуватися. Початок першої варіації розвіюється квартовими ходами у високому регістрі, обривається вступом ліричного начала у партії віолончелі.

Друга хвиля розробки присвячена подоланню мотиву-інверсії, похідного від теми «смерті» (тт. 184–199)[2]. Рішучі мелодичні заперечення у контрапункті в партії фортепіано (ракоход інтонацій партії віолончелі, гомофонне подвоєння мелодії в октаву, яке посилює міць однозначність опору) приводять до переосмислення і заперечення мотиву зла (ракоход у партії віолончелі) а потім і припинення його розвитку — упевнене кадансування квартовими акордами, на чолі зі звукосимволом Б. Лятошинського.

[1] Згадаємо, що у першій частині вона вільно розвивалася, міцніла у варіаціях, що і призвело до трагічного результату.

[2] У першій частині він був підтриманий в інших голосах фактури паралельними секстами, що дозволило образу зла отримати подальший розвиток.

Захоплення монограмою композитора у фінальній кульмінації інтонацій зла (тт. 197–199), та розпорошення їх у розгорнутій мелодичній побудові у синхронізованому звучанні віолончелі і фортепіано наче стверджує перемогу духовного єднання, не підвладного законам смерті. Віддалене, проведене у високому регістрі звучання епітафії та лейтмотиву ліричного образу у партії віолончелі в епілозі Сонати звучить як спогад про пережиті колізії.

Висновки. У задумі Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 І. Карабиця є спільні риси з трагічною концепцією Шопенової сонати № 2 *сі-бемоль* мінор. Але розв'язка у творі сучасного українського композитора зовсім інша. Загальний сенс драматичної композиції — в ідеї перемоги життєдайного позачасового духовного єднання над загрозливим «ніщо» вічності. Висновок сонати гуманістичний, натхненний вірою у гармонійну доцільність існування, вічне життя ідейно-духовного світу, створеного креативною особистістю. Іван Федорович пам'ятає про життя. *Vivere memento!*

Література

1. Біджакова Н., Моргунова Т. Від редакторів // Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, 2. Київ: Музична Україна, 2015. С. 35–38.
2. Драма // OnlyArt: Українська поезія та література. Дата оновлення: 2011. URL: https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/drama/ (дата звернення: 04.12.2024).
3. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 49 с.
4. Карабиць І. Спогади про заняття з Борисом Миколайовичем Лятошинським // Музика. 2015. № 3–4. С. 78–79.
5. Карабиць І. Сонати для віолончелі і фортепіано № 1, 2. Київ: Музична Україна, 2015. С. 3–17.
6. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: Дух і Літера, 2017. 288 с.
7. Лятошинський Б. Лист до І. Ф. Карабиця від 20.12.1964 // Музика. 2015. № 3–5. С. 79.
8. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе… Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / [Автор статей, составитель, собеседник М. Нестьева]. Киев, 2004. 265 с.
9. Сумарокова О. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 1999. Вип. 3: Музичне виконавство. С. 143–153.

References

1. Bidzhakova, N. & Morhunova, T. (2015). Vid redaktoriv [From the Editors]. In Karabyts, I. ***Sonaty dlia violoncheli i fortepiano № 1, 2*** (pp. 35–38). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Drama. (2011). OnlyArt: Ukrainska poeziia ta literatura. Retrieved from https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/drama/ [in Ukrainian].
3. Yermakova, H. (1983). ***Ivan Karabyts.*** Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Karabyts, I. (2015). Spohady pro zaniattia z Borysom Mykolaiovychem Liatoshynskym [Memories of Classes With Borys Liatoshynsky]. ***Muzyka, 3–4***, 78–79 [in Ukrainian].
5. Karabyts, I. (2015). ***Sonaty dlia violoncheli i fortepiano № 1, 2.*** Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Kyianovska, L. (2017). ***Sad pisen Ivana Karabytsia*** [The Garden of Songs by Ivan Karabyts]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
7. Liatoshynsky B. (2015). Lyst do I. F. Karabytsia vid 20.12.1964 [Letter to Ivan Karabyts from 20.12.1964]. ***Muzyka, 3–5***, 79 [in Ukrainian].
8. Silvestrov, V. (2004) Muzyka — eto penie mira o samom sebe… Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: besedy, stati, pisma [Music Is the Singing of the World About Itself... Intimate Conversations and Insights From the Outside World: Conversations, Articles, Letters]. Ed. by M. Nestieva. Kyiv [in Russian].
9. Sumarokova, O. (1999). Violonchelna tvorchist I. Karabytsia (v poshukakh interpretatsiinykh rishen) [Cello Works by I. Karabyts (In Search of Interpretive Solutions)]. ***Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 3***, 143–153 [in Ukrainian].

Volodymyr Dorozhynskyi

The Development of a Dramatic Element in Ivan Karabyts's Sonata for Cello and Piano No. 1 (1968)

Abstract. The article considers the development of the dramatic principle in Ivan Karabyts's Sonata for Cello and Piano (1968). The author explores the features of manifestations of the dramatic principle in the sonata genre in the second half of the twentieth century. The connection is revealed between the idea of the work and the creative aura of Borys Liatoshynsky, Ivan Karabyts's teacher. The article delineates the programmatic implications of the music that formed the basis for the development of the concept of the work. The study analyzes the formation of the key images of the work and the dynamics of their development. The author clarifies the essence of the conflict of the sonata's musical drama. The article traces the logic of the unfolding of musical events in the work. The study emphasizes the importance of timbre semantics for the formation of the dramatic principle and explores the distinctive features of the genre and style of the musical material.

Keywords: dramatic principle, drama, dramaturgy, sonata form, conflict concept, timbre semantics.

Стаття надійшла до редакції 04.11.2024

Єлізавета Ареф'єва

Виконавська музична діяльність в контексті метаекологічної рефлексії

Performing Musical Activity in the Context of Metaecological Reflection

УДК 008: 312.421
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318944

Єлізавета Ареф'єва
Доктор філософії з культурології, докторантка Київського національного університету культури і мистецтв

Elizaveta Arefieva
Ph.D. in Cultural Studies, Doctoral Student at Kyiv National University of Culture and Arts

e-mail: liza.arefieva34@ukr.net
orcid.org/0000-0001-5060-2251

Анотація. Множинність виконавських парадигм — це характеристика постмодерного симбіозу у музичному мистецтві, зокрема у виконавстві. Некласична систематика збереження цілісності культуротворчості актуалізує метафізичні засади, формує систему адаптації до комунікативного середовища як передбачення майбутнього і водночас конституювання бажаного минулого. Мета статті — визначити феномен культурогенезу сучасного виконавського мистецтва в музиці як синтез жанрових та стильових настанов, які набувають значення виконавських парадигм музичної поетики. Методологія дослідження визначається компаративним та системним підходами, що допомагає здійснити порівняльний аналіз феномена системної цілісності виконавства в музиці. Виконавське мистецтво набуває синтетизму, що здійснюється на підставі новітніх естетичних вимірів культуротворчості. Інтерпретатори музичних синте́з широко використовують методи структурної лінгвістики, розбудовують семіотичні моделі музичних знакових систем. Формується складна система синтетичних видів різних видів мистецтв, починаючи з мови жестів і закінчуючи такими феноменами, як семплінг, сонорика, алеаторика тощо. Отже, комунікативний простір культури і комунікативний простір музичного виконання інтерпретується як текст, де активно задіяна техногенна складова, формується надзвичайно потужний комплекс пов'язаної з інструменталізмом музики. Жанрові та стильові синте́зи відкривають нові можливості культуротворчих парадигм, які пов'язують із застосуванням в музиці артефактів природного типу. Це генетичний алгоритм як певне зондування лабораторії природи. В музичному просторі знаходиться глибинна музична стихія, її космологізм виявляється шляхом переведення традиційного інтонування в ранг мистецьких реалій, що стають здобуттям новітнього простору музикування.

Ключові слова: культура, музичне виконавство, системогенез, культурогенез, поетика.

Постановка проблеми. Осмислення музичної культури в контексті масової культури, зокрема музичного виконання кінця XX століття, коли відбувається фетишизація певних моделей поведінки, формується новітній образ виконавця, потребує метаекологічного культурологічного аналізу феноменів музики. Сучасні стилі музичного виконавства чітко розподіляються на елітні, ґламурні, кічеві, орієнтовані на реальність повсякдення, що пов'язана з фестивацією, перманентними святами музичних презентацій (фестивалями). Це свідчить про невичерпний культурно-історичний потенціал виконавських традицій в рамках культури повсякдення.

Виконавство продукує і реалізує себе як тотальність здійснення парадигм відтворення музичної матерії, орієнтованої як на масовий попит,

поп-смак, так і на елітарні смаки, що стежать за традицією, за її автентичністю, саморозвитком автентики музичного процесу. Аналіз засадничих констант виконавського мистецтва як екосистеми (єдності вмінь, майстерності, творчості) орієнтований на такі реалії, як гуртове, інструментальне, персональне виконавство, які характеризують не лише комунікативну прагматику, а й систему презентації інформації, стильові та жанрові константи. Це уможливлює осмислити системність реалій музичного виконавства в рамках доінструментального, інструментального і постінструментального виконавства, де постінструментальне виконавство розуміється як своєрідна медіальність комунікативних технологій в музиці. Постмодерна діалектика звучної і незвучної матерії у виконавстві в її екстремальних контекстах пов'язана з експериментами Дж. Кейджа, який гранично поляризує музичний універсум в контексті деконструкції: звук елімінується, а нотація перетворюється на піктографічний палімпсест. Виконавська культура в музиці стає полістилістичною, полікультурною та насиченої технокострукціями музичної реальності.

Якщо розглядати культуру у суто феноменологічному локусі, як те, в чому людині дається світ, а саме так її означено в рамках світоглядної моделі київської філософської школі, то можна стверджувати, що цей підхід сформувався в контексті європейської теорії обміну культурними цінностями.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми артструктур у філософському, культурологічному вимірі розглянуто в дослідженнях А. Батагова [8], А. Бадана [1], З. Баумана [2], М. Бахтіна [9], Р. Барта [10], Дж. Ґібсона [11], Д. Гелда, Е. МакҐрю, Д. Ґолдблата, Д. Ператона [3], М. Кисельова [4], Ю. Легенького [5], К. Лоренца [12], Л. Смирної [6], Дж. Сторі [7] та ін. Однак музичне виконавське мистецтво ще не дістало розгорнутого культурологічного аналізу.

Мета статті — визначити феномен культурогенезу сучасного виконавського мистецтва в музиці як синтез жанрових та стильових настанов, які набувають значення виконавських парадигм музичної поетики.

Виклад основного матеріалу. Виконавська майстерність формується школою, дається всім комплексом дисциплінарних практик музикування, що характеризує вміння як систему гри, майстерність, творчість. Ці локуси виконавської діяльності є невід'ємними, їх не можна рознести хронологічно. Не можна стверджувати, що творчість можлива лише на основі вмінь, майстерності, або що майстерність можлива на основі вмінь. Традиційно вважається, що будь-яка школа структурує спочатку корпус вмінь, навичок, який необхідно здобути для професійної освіти, здійснює їх презентацію як певну майстерність, а вже потім її пов'язують з віртуозністю, індивідуальністю виконання, з можливістю змін навіть текстуального матеріалу, що, так чи так, досягається як результат творчості. Втім, це лише «шкільна» модель виконавського мистецтва. Завдання полягає в іншому — визначити, наскільки система вмінь, майстерності і творчості виконавчої діяльності є парадигмальною, засадничою для її здійснення, наскільки виконавська діяльність формується не лише як дисциплінарна практика, не лише як те, що завдається школою, а як внутрішній спонукальний імпульс.

Акцептор дії як системотворчий фактор індивідуального чи колективного а́ктора виконавської діяльності є тим фактором, що свідчить, наскільки система вмінь, майстерності та творчості реалізується як передбачення майбутнього — результату виконавської діяльності. Наприклад, парадигми виконавства, що були характерними для С. Рахманінова, С. Ріхтера, є ознаками творчості в рамках концертної діяльності великих композиторів і виконавців.

Втім, час, навіть час музичний, не підвладний ані композитору, ані виконавцю, вони мають справу лише з ритмом, емпатією, художніми моделям estesis. Звернемося до інтерпретативних ідей виконавства Антона Батагова, який, емігрувавши в Америку, здійснив евристичний експеримент музичної комунікації. Отже, ми маємо досвід сучасної виконавської гетеротопії як вміння мігрувати між світами за допомогою фейсбука. Виконавець свідчить про те, що фейсбучна проєкція на систему виконавства лише узагальнила досвід ефемерного міжнародного проєкту, який відбувається як певна медитація.

Відстороненість, схованка в екологічній ніші у цього майстра, який здійснює своєрідну реконструкцію старої і нової музики, намагається здійснити їх своєрідний симбіоз, вступаючи у прямий діалог з глядачами у фейсбуку, стає цікавим досвідом виконавської діяльності сучасності. Автор реконструкцій мистецьких творів весь час знаходиться в дорозі, на шляху, і навіть хизується тим, що є

сучасним рекордсменом існування у віртуальних і реальних музичних конфігураціях своєї діяльності.

На превеликий жаль, чимало композиторів та виконавців позбавлені таких радощів, бо колись композиція і виконавство були однією професією, а те, що вони так чітко розділилися — це надзвичайно прикро. А. Батагов переконує, що мінімалізм — це саме та сама дисципліна гри, система обмежень, що спонукає до пошуку виконавського максималізму інтонування. Його думки перегукуються з твердженнями І. Стравінським, багато паралелей можна знайти, коли він говорить про постмодерну музику, але називає її чомусь авангардною, стверджує, що людство за декілька десятиліть сильно змінилося [8]. Отже, приклад Батагова демонструє сучасний стан пошуків у виконавській культурі. З одного боку — це креативні реконструкції історичного досвіду, з другого — симбіотичні проєкти, орієнтовані на діалог культур, де художній образ твору виникає як сповідь, містеріальний пафос, організаційна робота керівника оркестру тощо.

Досить гостро постає питання: що таке зло в мистецтві? Чому воно є привабливим? Відповідають на це питання не етики, а етологи, ті люди, які займаються природою зла. Чи існує зло в природі? — запитує етолог К. Лоренц. Він пише про агресію, боротьбу і про систему регуляції видів: «Зіткнення між хижаком і жертвою перестали бути боротьбою у різних значеннях цього слова. Звісно, рух лапи, яким лев збиває з ніг свою здобич, формою схожий на удар, який він відважує супернику — так само, як зовні схожі один на одного мисливська рушниця та армійський карабін. Але внутрішні фізіологічні мотиви поведінки мисливця та бійця зовсім різні. Коли лев убиває буйвола, той викликає в ньому не більше агресивності, ніж у мене апетитний індик, що висить у коморі, на якого я дивлюся з таким самим задоволенням. Відмінність внутрішніх спонукань ясно видно вже з виразних рухів. У собаки, що в мисливському азарті мчить навздогін за зайцем, такий самий напружено-радісний вираз морди, як і той, з яким вона вітає господаря або відчуває щось приємне» [12].

Конкуренція в тваринному світі найбільш розвинута між найближчими родичами, а в сфері мистецтва — між а́кторами одного корпоративу, одного цеху, і стає тим жорстоким засобом нищення, що усуває одних за межі корпоративу або й взагалі за межі традиційної, національної культури, зокрема, примушуючи до духовної або реальної еміграції, а інших піднімає на п'єдестал тощо. Так здійснюється неприхована селекція. Не говорити про неї — означає не говорити про сучасну стадію культурогенезу, зокрема в системі пострадянського простору.

Втім, культурогенез виконавської діяльності залишається в рамках інерції традиції, що зберегла школу, міцну форму методик виховання виконавця і в контексті хижацького виживання потрапляє на терен псевдоконкуренції і втрати підтримки культури з боку суспільства. Це стосується театру, музичних ансамблів. В кращому положенні перебуває шоу-бізнес, масова культура в цілому, а культура класична стає артгаусом, архівом в доброму сенсі цього слова, потребує рекультивації, регенерації і державної програмної підтримки. Якщо цього не відбувається, то виконавська майстерність різко деградує і знаходиться в стадії знищення.

Втім, метаекологічна свідомість як естетичний феномен розкриває нові горизонти дескрипції цілепокладання та цілездійснення в художній творчості. М. Кисельов пише: «Справа в тому, що суттєві фрагменти явища, котрі сьогодні визначаються як екологічна свідомість, спостерігались практично в усі історичні періоди розвитку людства. Один із засновників екології Ч. Елтон мав рацію, коли зазначав, що екологія є новою назвою старого предмета. Проте екологічна свідомість не є усталеним утворенням між буттям і свідомістю, що його відбиває, не може бути тотожності. Завжди багато чого лежить поза межами нашої свідомості, нашого досвіду. Свідомість принципово не може вмістити в собі дійсність і тому вона постійно перебуває в постійному становленні. На неї мають вплив процеси, що відбуваються в сучасному науковому пізнанні, "екофільні" або "екофобні" традиції, властиві тому чи іншому етносу (нації, держави, і домінуючому світоглядні установки людських співтовариств, тощо» [4, с. 12].

Дослідники з Великої Британії Д. Гелд, Е. Мак-Ґрю, Д. Ґолдблат, Д. Ператон подають більш структуровану типологію глобалізації культури: «Різного роду гіперглобалісти пояснюють або прогнозують гомогенізацію світу під тиском американської попкультури та всієї системи західного консюмеризму. Як і стосовно решти форм глобалізації, гіперглобалістам протистоять скептики, котрі

відзначають поверховість і штучний характер глобальних типів культур порівняно з національними культурами, а також дедалі більше значення культурних відмінностей і конфліктів поряд з геополітичними прорахунками головних світових цивілізацій. Прихильники трансформаціоністської політики тлумачать переплетення культур і народів як появу культурних гібридів та нових культурних глобальних мереж» [3, с. 385]. Тож можна констатувати, що метакультурний підхід актуалізує як глобалізаційний, так і альтерглобалізаційний потенціал культурних практик, що приводить до пошуку нової ідеї тотальності культуротворення, творчості як самозбереження систем мистецтва, зокрема виконавської діяльності в музиці.

В рамках виконавських структур система інтерпретації набуває жанрових, стильових ознак, свідчить про фактори розвитку еволюції виконавського мистецтва, які дають можливість формувати синтéзи техноценозу за біоценозу музики. Віртуальні спільноти, які виникають у комунікативного просторі на підставі музичних уподобань, попсмаку, що орієнтований лише на цифри, рейтинги, не мають нічого спільного зі станом музичної свідомості, за М. Мамардашвілі, навіть станом як конституативно означеного стрижня естетосфери. Людина починає спілкуватися з істотами, які не мають смертної форми існування (музичними «кіборгами»), що впливає на професійну майстерність виконавця. Це або комп'ютерна музика, комп'ютерне виконавство, або інструменти, що мають міцні авдіопристрої, що значно трансформує рівень професіоналізму сучасних виконавців.

Інтерпретаційна модель виконавства змінюється, що дає можливість побачити, як формуються новітні формати та рамки культури гри. Виконавська культура як монолітна цілісність вже не існує в контексті глобалізації культури в цілому, зокрема музики як найбільш абстрактного її різновиду. Інтегративні інтенції знову-таки осмислюється в рамках диспозитиву надзвичайно крайніх моделей. З одного боку, формується система атракторів (рекреацій гармонізації) хаосогенного середовища музики, з другого — відбувається абсолютно неадекватна девальвація культурно-історичного потенціалу. Структура цього феномена як екологічна реальність визначає широку інтерактивну систему презентацію музичної інформації в контексті агресивної реальності жанрових та стильових детермінант масової культури.

К. Лоренц пише: «Саме розуміння того, що агресія є справжнім, первинним інстинктом, спрямованим на збереження виду, дозволяє цілком усвідомити її небезпеку: небезпека цього інстинкту полягає у його спонтанності. Якби він був, як вважали багато соціологів і психологів, лише реакцією на певні зовнішні умови, то становище людства було б не таким небезпечним. Тоді можна було б, в принципі, вивчити та виключити фактори, що викликають цю реакцію. Самостійне значення агресії першим розпізнав Фройд; він же вказав на те, що до сприятливих їй сильних факторів належить нестача соціальних контактів і особливо їх позбавлення (втрата кохання)» [12].

Етологи долучаються до вивчення культурних механізмів, які проявляються у геополітичному просторі. Втім, жорстокість і спонтанність, конфлікт онтологій, інтересів, конфлікт мотивацій, цінностей переходить в мистецтво і дуже швидко набуває «інтимних» ознак емпатії. Культивація насильства, жорстокості, аморалізму, що відбувається в екранному просторі, створює не просто екологічну нішу усунення негативних явищ, які існують на екрані, не лише є засобом їх фрустрації, а стає нормою життя, де зло опосередковує всі естетичні цінності. В такому вигляді мистецтво вже не виконує роль духовного носія ідеалу, абсолюту.

Наостанок наведемо ще одну паралель між природним і культурним світом, яка тлумачить роль традиції та ритуалу. «Соціальні норми і ритуали, що розвинулися в культурах, так само характерні для малих і великих людських груп, як уроджені ознаки, набуті в процесі філогенезу, характерні для підвидів, видів, і більших таксономічних одиниць. Історію розвитку можна реконструювати за допомогою методів порівняльного аналізу. Виникнення в ході історичного розвитку відмінностей між культурними спільнотами веде до появи кордонів між ними так само, як дивергенція ознак веде до появи кордонів між видами. Тому Ерик Ериксон повною мірою назвав цей процес «pseudospeciation» — псевдовидоутворенням.

Хоча це псевдовидоутворення відбувається незрівнянно швидше, ніж філогенетичне видоутворення, воно також потребує часу. У мініатюрі початок такого процесу — виникнення групових звичок

та дискримінація непосвячених — можна побачити у будь-якій групі дітей; але щоб соціальні норми і ритуали певної групи стали міцними і незаперечними, необхідно, мабуть, їхнє безперервне існування протягом принаймні кількох поколінь», — констатує Лоренц [12].

Нас ця проблема цікавить саме у розрізі спонтанності деструкції зла, яке фігурує в творчості великих виконавців, — це десятиліття депресії у В. Горовиця, пригоди небуття в родині Г. Нейгауза, жертовність вчинку самоствердження в тоталітарному суспільстві С. Ріхтера та ін. Існує певна приреченість до жертовності виконавця. Втім, ескапізм, втеча від реальності має останню межу — власне тіло виконавця.

Зараз проблема тілесності постає досить гостро. У філософській рефлексії після новочасного заперечення тіла, починаючи з картезіанського світу і закінчуючи німецькою класичною філософією, виникає зворотна спокуса — універсалізувати метафору тіла. Це виглядає відвертим оксюмороном. Втім, проблема тілесності як метакультурної реальності є особливо важливою для виконавської майстерності. Соматичні реакції тут намагаються контролювати, адже на верхівці творчого злету виконавець утворює свій тілесний тезаурус як звуковидобування, так і власної поведінки.

Тілесне коріння світу, що існують в традиційній культурі, є досвідом космогенезу, ідентичності тіла людини і Всесвіту. Тому виконання в музиці, яке пов'язане з образом тіла як медіатора, що поєднує музичну стихію і реципієнта, стає надзвичайно важливим носієм комунікативної єдності виконавства і музики в цілому.

Висновки. Культура як носій людської діяльності, передусім носій технологій і носій природного ресурсу, стає найважливішим фактором того, що ми зараз визначаємо як екомайбутнє, як систему гармонійного вирішення проблеми сьогодення в контексті культурних практик. Екологія перейшла за межі прикладної науки, яка опікується суто природними проблемами, поєднує у собі філософський, антропологічний, етичний, естетичний і взагалі людиновимірний контекст всіх реалій культуротворчості, зокрема художньої культури, музичної творчості.

Фактично, виконавець стає субститутом абсолюту, носієм всезагальної гармонії. Онтологічний вимір музики здійснюється в рамках виконавського середовища, презентації твору в просторі «тут і тепер», що утворює екологічну нішу справжнього буття, справжньої онтології існування художнього образу музичного твору.

XX століття продемонструвало декілька етапів екологічних трансформацій та рефлексивних моделей сучасного культуротворення. Все починається з Римського клубу, в якому ідея сталого розвитку та ідея імперії людини піддається сумніву. Екологія стає генеративною дисципліною, яка у всіх своїх контекстах актуалізує природовимірність, людиновимірність, що пов'язуються з гармонією як цілісним образом єдності людини і універсуму. Ба більше, екологія набуває своєї планетарно-музичної константи, що відома від давніх часів, починаючи з піфагореїзму Давньої Греції. Можна сказати, що існує імпліцитна екологічна рефлексія, яка так чи так визначає екологію систем культури, які маркуються категорією «гармонія».

Література

1. Бадан А. Зіставлення національних та глобальних культурних норм: Захід і Україна // Теорія і практика управління соціальними системами. 2003. № 2. С. 75–86.
2. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 109 с.
3. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації / пер. з англ. В. Курганського, В. Сікори. Київ: Фенікс, 2003. 548 с.
4. Кисельов М. та ін. Концептуальні виміри екологічної свідомості. Київ: Парапан, 2003. 312 с.
5. Легенький Ю. Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Київ; Переяслав; Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2023. 383 с.
6. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
7. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / пер. з англ. С. Савченка. Київ: Акта, 2005. 257 с.
8. Batagov A. Where We Are Not. Letters of Mother Seraphima: piano cycle with excerpts from the letters of Mother Seraphima, an abbess of the Novo-Diveevo Convent (Natalia Janson). 2017. URL: https://www.batagov.com/albums/GNN_e.htm (access date 08.10.2024).
9. Bakhtine M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale. Paris: Gallimard, 1984. 408 p.
10. Barthes R. L'aventure sémiologique. Paris: Seuil, 1985. 358 p.

11. Gibson J. The Ecological Approach to Visual Perception. New York, NY: Psychology Press, 2014. 346 p.
12. Lorenz K. On Aggression / Translated by Marjorie Kerr Wilson, with a foreword by Julian Huxley. London; New York, 1983.

References

1. Badan, A. (2003). Zistavlennia natsionalnykh ta hlobalnykh kulturnykh norm: Zakhid i Ukraina [Comparison of National and Global Cultural Norms: The West and Ukraine]. ***Teoriia i praktyka upravlinnia sotsialnymy systemamy, 2***, 75–86 [in Ukrainian].
2. Bauman, Z. (2008). ***Hlobalizatsiia. Naslidky dlia liudyny i suspilstva*** [Globalization. The Human Consequences] (I. Andrushchenko, Trans.). Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
3. Held, D., McGrew, A. G., Goldblatt, D., & Perraton, J. (2003). ***Hlobalni transformatsii*** [Global Transformations] (V. Kurhansky & V. Sikora, Trans.). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
4. Kyseliov, M. et al. (2003). ***Kontseptualni vymiry ekolohichnoi svidomosti*** [Conceptual Dimensions of Environmental Consciousness]. Kyiv: Parapan [in Ukrainian].
5. Lehenkyi, Y. (2023). ***Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi i prostori kultury*** [Social Design: Image and Document in Time and Space of Culture]. Kyiv; Pereiaslav; Nizhyn: PE Lysenko M. M. [in Ukrainian].
6. Smyrna, L. (2017). ***Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi*** [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]. Kyiv: Feniks, [in Ukrainian].
7. Storey, J. (2005). ***Teoriia kultury ta masova kultura*** [Cultural Theory and Popular Culture] (S. Savchenko, Trans.). Kyiv: Akta [in Ukrainian].
8. Batagov, A. (2017). ***Where We Are Not. Letters of Mother Seraphima***: piano cycle with excerpts from the letters of Mother Seraphima, an abbess of the Novo-Diveevo Convent (Natalia Janson). Retrieved from: https://www.batagov.com/albums/GNN_e.htm
9. Bakhtine, M. (1984). ***Les genres du discours***, dans ***Esthétique de la création verbale*** [Discourse Genres in the Aesthetics of Verbal Creativity]. Paris: Gallimard [in French].
10. Barthes, R. (1985). ***L'aventure sémiologique*** [Semiological Adventure]. Paris: Seuil [in French].
11. Gibson, J. (2014). ***The Ecological Approach to Visual Perception.*** New York, NY: Psychology Press.
12. Lorenz, K. (1983). ***On Aggression.*** Translated by Marjorie Kerr Wilson, with a foreword by Julian Huxley. London; New York.

Elizaveta Arefieva

Performing Musical Activity in the Context of Metaecological Reflection

Abstract. The multiplicity of performance paradigms is a characteristic of postmodern symbiosis in musical art, particularly in performance. The non-classical system of preserving the integrity of cultural creation actualizes metaphysical principles, forms a system of adaptation to the communicative environment as a prediction of the future and at the same time the constitution of the desired past. The purpose of the article is to define the phenomenon of cultural genesis of modern performing art in music as a synthesis of genre and style guidelines that acquire the meaning of performing paradigms of musical poetics. The research methodology is determined by comparative and systemic approaches, which helps to conduct a comparative analysis of the phenomenon of systemic integrity of performance in music. Performing arts acquires syntheticism, which is carried out on the basis of the latest aesthetic dimensions of cultural creation. Interpreters of musical syntheses widely use the methods of structural linguistics, build semiotic models of musical symbolic systems. A complex system of synthetic types of various types of art is being developed, starting with sign language and ending with such phenomena as sampling, sonorics, aleatorics, etc. Therefore, the communicative space of culture and the communicative space of musical performance is interpreted as a text where the man-made component is actively involved, and an extremely powerful complex of music related to instrumentalism is developed. Genre and style syntheses open up new opportunities for culture-creating paradigms, which are connected with the use of natural artifacts in music. It is a genetic algorithm as a certain tool for experiments in nature's laboratory. In the musical space, there is a deep musical element, its cosmologism is revealed by transferring traditional intonation to the rank of artistic realities, which lead to the acquisition of the new space of music making.

Keywords: culture, musical performance, systemogenesis, culturogenesis, poetics.

Оксана Сапіга

Фестивалі дитячої творчості в Україні як віддзеркалення некласичної парадигми культури дитинства

Children's Art Festivals in Ukraine as a Reflection of the Non-classical Paradigm of Childhood Culture

УДК 7.079-053.2(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318953

Оксана Сапіга
Доктор філософії з культурології, начальник навчально-методичного відділу, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, м. Київ

Oksana Sapiha
Ph.D. in Cultural Studies, Head of the Educational and Methodological Department, Associate Professor in the Department of Theory and History of Culture at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv
e-mail: ksusha.s.art@ukr.net
http://orcid.org/0000-0001-6715-5670

Анотація. Стаття присвячена проблемі дитячих фестивалів як культурно-мистецьких практик в проєкції некласичної парадигми культури дитинства. Концепт «культура дитинства» дозволяє інтерпретувати множинні аспекти дитячої тематики в культурі, перетворюючи дитину на суб'єкта культуротворення, надаючи ціннісних конотацій дитячій творчій активності. Ціннісний аспект «світу дитини» продукує встановлення паритетних відносин із «світом дорослих», що відповідає некласичному підходу щодо концептуалізації феноменів та процесів у культурології. Досліджено роль дитини як суб'єкта культуротворення в некласичній парадигмі культури дитинства. Відзначено зміну класичного підходу, де дитина розглядається лише як реципієнт культури, до нової моделі, де дитина стає активним творцем, здатним змінювати і адаптувати культурні цінності. Такий підхід дозволяє розглядати дитину як рівного партнера в культурному процесі, що має значення для переосмислення стосунків між дітьми та дорослими. Розглянуто аксіологічний аспект дитячих фестивалів, де ці заходи виступають як платформи для міжкультурної взаємодії та обміну. Вони створюють умови для відкриття творчого потенціалу дітей та сприяють популяризації української культури, зокрема через етнофестивалі. Завдяки участі в міжнародних фестивалях діти здобувають досвід і мають змогу розвивати свої творчі можливості, що впливає на загальне розуміння культурного діалогу та взаємодії. Дитячі фестивалі стають важливими елементами культурної комунікації, допомагаючи створювати нові форми творчості та популяризувати культурні цінності на міжнародному рівні. Вони відкривають простір для експериментів та динамічного розвитку, що сприяє формуванню нових творчих стратегій.

Ключові слова: некласична парадигма культури дитинства, дитячий фестиваль, ціннісний аспект дитячої творчості, дитячий світогляд, культурні цінності, культурний обмін, українська культура початку XXI століття.

Постановка проблеми. Тема фестивальної культури, зокрема фестивальних та конкурсних рухів, завжди привертала увагу мистецтвознавців та музикознавців, що підтверджується численними науковими працями з різних напрямів досліджень цієї теми. Важливим у цьому контексті є «культура дитинства» та «світ дитини», актуалізований через призму творчої діяльності, яка розвивається

в рамках дитинства як періоду, вільного від зовнішніх впливів, коли створюється власний культурний простір. Дитячий фестиваль як унікальний простір для самореалізації дитини стає важливим об'єктом для переосмислення антропологічних, аксіологічних, естетичних та культурологічних аспектів. Це вимагає розгляду досвіду міжособистісних взаємодій і комунікацій, що включають спільну участь у проєктах, які проводяться в Україні та світі. Таким чином, стає актуальним питання міжкультурних зв'язків між різними етносами, спільнотами та соціальними інституціями, де формується новий тип комунікацій, що зберігають автентичність й індивідуальність.

Методологія статті орієнтована на некласичну парадигму розуміння фестивальної культури через концепт дитинства. Взаємодія цих двох понять створює простір для особистісних та колективних взаємин дитини як суб'єкта культури, зокрема в контексті творчої діяльності, яка реалізується на фестивалях. Проблеми культури дитинства в сучасних гуманітарних науках постають як комплексні кейси, що включають різні дисциплінарні підходи (аксіологічні, антропологічні, психологічні, соціологічні, філософські, мистецтвознавчі, етнографічні, педагогічні тощо). Концепція «культури дитинства» розвивається на перетині цих дисциплін і об'єднує питання, пов'язані з дитячою літературою, психологією, іграми, зображенням дітей у мистецтві, дитячою творчістю, субкультурами та фестивалями.

Серед праць, які розкривають заявлену проблематику статті, дослідження концепцій культури дитинства Ф. Ар'єса [23], Л. Демоза [8], М. Мід [15]; інтерпретації дитинства в контексті дихотомії «дитина / дорослий» в герменевтиці дитинства Д. Кеннеді [28], теорії П. Рикера [32]; розуміння дитячих фестивалів як перформативної події У. Вірта [31], Ю. Габермаса [27]; вивчення ролі естетичного виховання та соціокультурного середовища (С. Волоков [5], Т. Гаєвська [6], Т. Кривошея [11], С. Садовенко [17]); естетико-художньої активності в контексті культуротворчих та мистецтвознавчих процесів (С. Бережник [3], С. Зуєв [9], О. Литовка [13], В. Федь [20], та ін.); продукування та організація культурно-мистецьких практик та проєктів (К. Станіславська [19], М. Швед [22] та ін.).

Виклад основного матеріалу. Концепт «культура дитинства» надає дитині статус суб'єкта культуротворення, змінюючи сприйняття будь-якої дитячої творчої діяльності. Цей підхід підкреслює рівність та паритетні зв'язки між «світом дітей» та «світом дорослих», що відповідає некласичному підходу до явищ та процесів. Таким чином, дитинство стає культуротворчим процесом, що формує специфічний семантичний простір, визначений такими термінами, як «світ дитини», «дитяча творчість», «культура дитинства» та «дитяча комунікація».

Основними питаннями дитячої творчості як віддзеркалення некласичної парадигми культури дитинства є: по-перше, визначення концепту «дитинства» та його семантики; по-друге, роль дитини як творця в некласичній парадигмі культури дитинства; по-третє, взаємозв'язок понять «дитяча культура», «дитяча творчість» та «дитячий фестиваль». Звернення до некласичного підходу обумовлене розширенням предметного поля дослідження концепту «культури дитинства» через призму творчої активності та нових аспектів його трактування для формування сучасної гуманітаристики.

Концептуалізація «культури дитинства» через призму творчості, що є відображенням унікальності та автентичності особистості, підкреслює важливість дитячої творчості, зокрема в рамках дитячих фестивалів. Паралелі між дитячістю і творчістю особливо важливі, оскільки обидва ці аспекти включають ігрове ставлення до реальності, де гра виступає як засіб для творчого вираження. Творчість розглядається як спосіб «порятунку» та відкриття нового світу, в якому дитина повертає собі свободу, що є важливим аспектом культурного розвитку. У цьому контексті дитяча культура стає джерелом для створення нових образів у культурі, а сама гра виступає як форма адаптації дитини до дорослого світу. Вона є підґрунтям для формування творчої особистості, де процес гри і творчості є невід'ємною частиною формування особистісної ідентичності.

Якщо розглядати контекст дитячої творчості в рамках культурних подій, таких як фестивалі, важливо підкреслити, що в теорії генія творчий акт не можна повторити або навчити, оскільки геніальність передбачає вихід за межі будь-яких

правил та шаблонів[1]. Зі зміною у сприйнятті дитинства пов'язана й трансформація кордонів між світом дітей і світом дорослих. В умовах модерного суспільства ці кордони стали менш чіткими, з'явилася концепція лімінальності, коли процес переходу від дитинства до дорослості став менш очевидним і визначеним. Ці зміни можна пояснити розвитком нових поглядів на дитинство як на етап, що має свої унікальні цінності та культурні функції. У результаті концепція дитячого простору як культурного феномену стала важливим складником досліджень в культурології. Природа цього простору, який є місцем самореалізації і соціалізації дитини, разом з його здатністю захищати дитину від негативних впливів дорослого світу стала ключовою темою в контексті фестивальної культури, що вважається відображенням дитячої творчості і її внеску в загальну культуру.

Фестиваль стає простором, де актуалізується діалог культур, що дає можливість не тільки познайомити дитину з іншими культурами, але й через цей процес розвивати власну ідентичність. Важливими у цьому контексті є ідеї М. Бахтіна, який підкреслює, що взаємодія з Іншим є ключовим елементом у формуванні особистості [2]. Тому концепція фестивалю як культурного феномену є складним полілогом, що об'єднує різні стилі, жанри і форми, а також збагачує аудиторію новими перспективами та цінностями через взаємодію з мистецтвом. Це відкриває можливості для комунікації через спільну мову мистецтва, що дозволяє знайти точки дотику, незважаючи на культурні та політичні відмінності. Фестиваль постає як культурне явище і як важливий елемент соціальної комунікації, що дозволяє створювати нові культурні цінності через практики творчої взаємодії.

Сучасний фестиваль — це не тільки свято мистецтва, але й потужний соціокультурний інструмент, який має функції брендинґу, туризму, соціології та маркетинґу, переплітаючи комерційні та культурні аспекти. Фестивалі стають важливими культурними подіями, що привертають увагу до актуальних соціальних, екологічних та політичних проблем, а також активно формують культурні потреби та впливають на культурну політику. Дитячий фестиваль, зокрема, є важливою частиною сучасної культурної практики, яка активно включає у себе перформативні елементи, відкриваючи нові можливості для комунікації через мистецтво. Перформативність стає важливим аспектом таких заходів, адже через участь у фестивалі діти не лише сприймають культуру, а й самі стають творцями нових культурних практик, виступаючи в ролі активних учасників культурного діалогу.

Зрозуміло, що дитячий фестиваль — це не тільки подія, яка має на меті популяризацію мистецтва, але й важлива соціокультурна інституція, яка підтримує культурну спадщину, сприяє розвитку інноваційних форм та стратегії творчості через взаємодію та спільний творчий процес. Цей рух дає можливість дітям не тільки відкривати нові культурні горизонти, але й активно впливати на формування майбутнього культурного ландшафту. У цьому контексті важливими є такі аспекти порушеної проблематики:

— діти як творці, діти-артисти завжди із задоволенням звертаються до живого виступу як одного із засобів самовираження;
— дитячий фестиваль як явище ціннісної присутності, інтеракції, живих рухів, живих жестів, постає не лише засобом для видовищності, залучення публічності, а й артикуляцією проблемності питань, які часто замовчувались і маркувались як незручні, недоречні, невчасні.

Проблема фестивальної культури та фестивальних рухів утримує багатовекторну спрямованість дослідницьких запитів, однак центром нашої уваги постає саме дитячий фестиваль, із акцентами на дитячій творчості, культурі дитинства, їх актуальності, аксіологічній потенційності крізь призму фестивальної культури, як «найуспішний приклад постнекласичної науки: її епістемологічні характеристики формують такий тип відношення, коли мета та цінності дослідника визначають сенс та результати дослідження» [10, с. 17].

У цьому напрямку залучення культурологічного підходу до проблеми аналізу дитячого фестивалю як перформативного явища є продуктивним у кількох аспектах:

[1] Ф. Шелінґ, зокрема, доповнив ідею геніальності концепцією позасвідомого, що наближає творця до абсолютно інтуїтивного акта. Ф. Шилер додав до цієї концепції наївність, яку пізніше Ф. Ніцше вивів як перевтілення надлюдини в дитину, що символізує невинність та первісність творчого акту. Це, зокрема, підкреслює унікальність дитячої творчості, що розвивається поза межами дорослої системи уявлень.

— його розгляд в проєкції присутності, де між учасниками встановлюються такі зв'язки, які відрізняються від просто наявних;
— актуалізація тілесно-матеріального ракурсу, тіла, дотиків, обмін якими вже закладено в самій природі перформансу, що дозволяють дитині віднайти себе в модусі чуттєвих, естетичних переживань;
— дитячий фестиваль передбачає розгляд виконавської культури, де тісно переплітаються гра, свято, перформанс. Відповідно, дитяче виконавство поряд із фаховою спеціалізованою підготовкою не виключає ігрової комунікації, за допомогою якої постає як своєрідний «театр для самого себе» й сприяє авторському творенню себе.

Залучення некласичного / постнекласичного підходу до аналізу й розгляду дитячих фестивалів, дитячої творчості дає можливість кристалізувати принципові (на відміну від класичного розуміння) ракурси дослідження. Зокрема, звернення до теми дитячих фестивалів зумовило потребу в розширенні її крізь призму типології та історичних візій перформативного жанру, що уможливило крос-культурні порівняння, оцінки існуючих аналітичних концепцій і пошук нових концептуальних інструментів щодо контекстного бачення означеної проблеми.

Для некласичної культури властива відсутність чіткої межі між дитиною як споживачем і дитиною як творцем. В цьому контексті дитина, котра спочатку була об'єктом дорослої культури, поступово перетворюється на активного учасника культурного процесу, що має здатність творчо освоювати й трансформувати культуру. Цей зсув у свідомості та практиці є свідченням того, що підхід до дитинства зазнав значних змін: дитина більше не сприймається лише як об'єкт виховання, а стає самостійним суб'єктом культуротворення. Це дозволяє говорити про формування нового розуміння дитинства, яке вже не підкоряється традиційним соціокультурним схемам.

Під час аналізу дитячого фестивалю як перформативного явища з'ясовано, що такий формат дає учасникам можливість активно створювати свою присутність і взаємодіяти один з одним у відкритому та творчому просторі. Важливою особливістю перформансу є те, що взаємодія між учасниками фестивалю, завдяки своїй емоційній насиченості та імпровізаційній природі, стає набагато більш інтенсивною та впливовою, ніж звичайні знаки чи символи. Цей тип взаємодії ставить акцент на важливість присутності кожного учасника як основної цінності, адже перформативність набуває особливого значення через синтез колективних форм самопрезентації дітей, що взаємодіють між собою та через експериментування власного творчого потенціалу. Цей процес є важливим інструментом розвитку дитячої творчості та дозволяє дітям не лише брати участь, але й творити культурні змісти, що відображають їх унікальність та індивідуальність.

Культурне буття дитини, що є особливим способом її існування в світі, проявляється через події, що демонструють присутність людини в культурному просторі. Ці події розуміються як творчі акти, що фіксують сутність буття. Як зазначає дослідник В. Федь, творчість є тією силою, яка здатна «переривати коло змінюваності подій і фіксувати тутбуття. Відтак, творчий акт є подієвістю продукування ціннісного світу культури» [20, с. 170]. Культурне буття дитини розвивається зсередини, через формування її ідентичності та самості.

Останні десятиліття привертають значну увагу науковців до фестивальних рухів і конкурсів, але особливий інтерес викликають саме дитячі фестивалі. Оскільки фестивалі мають велику культурологічну цінність, їх слід розглядати як культурні явища, які сприяють розвитку індивідуальності дитини, підтримують творчість і є платформою для діалогу між культурами. Дитячі фестивалі дозволяють розкривати потенціал молодих учасників та популяризувати культурну спадщину.

Особливе значення має аналіз дитячих фестивалів як культурних явищ на міжнародному та національному рівнях. Зокрема, можна згадати такі фестивалі, як «Різдвяні вечори в Лапландії» (Фінляндія, 2020), «New Star Rudaga 2019» (Латвія), «Перлини мистецтва» (Україна, Львів), «Сузір'я талантів в Україні» (Київ). Ці фестивалі є не тільки культурними подіями, а й значущими імпрезами, котрі сприяють розвитку творчого потенціалу дітей. Природа дитинства має універсальні параметри, що віддзеркалюють соціально-культурні виміри людського буття, зберігаючи гармонійне поєднання з природними силами, які інтегровані в соціокультурну практику. В умовах глобалізації дитячий фестивальний рух набуває нових рис, втілюючи інтеграційні процеси, що формуються

під впливом європейських норм і тенденцій. Завдяки цьому дитячі фестивалі набувають здатності утверджувати нові творчі досягнення та самостійно розвивати унікальні стильові особливості, відповідно до сучасних вимог. Не менш важливим є те, що, попри специфічність дитячих фестивалів, які пов'язані з віковими та соціокультурними особливостями, ці фестивалі активно відображають загальні тенденції, притаманні більш широким культурним рухам. Вони не просто наслідують дорослі форми, а творчо інтерпретують наявні культурні практики та концепції, створюючи нові можливості для самовираження.

Сучасні дитячі фестивалі можуть стикатися з проблемами розвитку, кризовими явищами та складними процесами на локальному і міжнародному рівнях, що безпосередньо впливає на їх динаміку. Термінологічно дитячий фестиваль є спорідненим з поняттям свята, де люди збираються для відзначення важливих подій. Ці заходи супроводжуються використанням мистецтва, зокрема музики, танців, що відображає етнічні, естетичні та релігійні традиції.

Фестивалі відіграють важливу роль у розвитку творчих можливостей композиторів і митців, особливо в умовах глобалізації. Як зазначає Б. Швед, міжнародні фестивалі є основним фактором у кар'єрі сучасного митця, оскільки вони дають можливість не тільки знайти нові аудиторії, але й здобути підтримку від критиків, організаторів інших фестивалів та студій звукозапису [22]. Фестивалі сприяють розвитку новаторських музичних ідей і концептуальних підходів, відображаючи різноманітність технічних особливостей мистецьких творів, написаних для певних фестивалів. Важливо, що міжнародний статус фестивалю не завжди передбачає участь тільки іноземних учасників; навіть регіональні фестивалі можуть мати міжнародне значення, якщо залучають різноманітних музикантів, організаторів і критиків з інших країн. Фестивалі не лише демонструють найкращі зразки мистецтва, а й спонукають до пошуку нового, виявляючи необхідність змін у старих традиціях. Вони відіграють важливу роль у збереженні культурної пам'яті і розвитку нових мистецьких форм, орієнтуючись на майбутнє. Водночас вони мають здатність поєднувати минуле, теперішнє і майбутнє в культурному контексті.

Сучасні соціокультурні процеси значно впливають на формування різноманітних видів культурно-дозвіллєвої діяльності для дітей. У цьому контексті дитячі фестивалі можуть виконувати роль потужного інструменту, що активно впливає на організацію вільного часу дітей. Вільний час, якого стає більше у сучасних дітей, можна провести по-різному: витрачаючи його без мети, що не принесе задоволення, або з користю для розвитку, зокрема, беручи участь у культурних подіях, які сприяють самопізнанню і саморозвитку. Дитячі фестивалі як форма культурного відпочинку можуть бути потужним засобом для організації вільного часу, особливо в контексті розвитку творчих здібностей.

Науковці зазначають, що однією з важливих характеристик фестивалів є їхня відкритість, позбавленість національних і територіальних обмежень. Це дозволяє фестивалям створювати особливу атмосферу взаєморозуміння серед учасників, незалежно від їхнього походження чи соціального статусу. Театралізовані святкові події фестивалів також виконують функцію відображення суспільних ідей, моральних та естетичних цінностей, маючи великий вплив на учасників і аудиторію. Мистецтво, яке є невід'ємною частиною фестивалю, має здатність розривати стереотипи і змінювати сприйняття світу, підвищуючи культурний рівень учасників та сприяючи їхньому розвитку в умовах глобалізації та зміни культурних пріоритетів. Сучасні дитячі фестивалі можуть правити за майданчик для вираження нових ідей та емоцій, відображаючи не тільки індивідуальне бачення, але й колективні цінності. У результаті, дитячі фестивалі виступають важливим засобом соціалізації та культурної інтеграції, допомагаючи дітям не тільки розвивати творчі здібності, але й знаходити своє місце у суспільстві, встановлюючи контакти з однолітками з інших країн.

Звісно, організація таких фестивалів супроводжується певними труднощами як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру. Перешкоди можна перераховувати безкінечно, але це не зменшує значущості таких подій. На нашу думку, дитячі фестивалі-конкурси в Україні відіграють важливу роль у популяризації високих культурних і естетичних стандартів, сприяють розвитку творчої культури дитинства.

Міжнародний фестиваль дитячої творчості «Золотий лелека» в Миколаєві заслуговує на осо-

бливу увагу, адже його мета — це не лише встановлення культурних зв'язків між дітьми з різних країн, а й популяризація української культури через творчість, мистецтво і етнокультуру. С. Витkалов відзначає важливість цього фестивалю через освітній експеримент, який реалізується в спеціалізованій школі «Академія дитячої творчості» [4]. Тут учні на основі оригінальної педагогічної програми, що поєднує художню діяльність та полікультурне виховання, успішно долають конкурсні відбори та досягають значних результатів на міжнародних змаганнях. Цікаво, що фестивалі не тільки підтримують нові таланти, а й мають важливу роль у створенні певної інтриги. Це дає фестивалям особливу привабливість, додаючи їм елемент несподіванки, який особливо важливий для дітей. Вони потребують вражень, здивувань, і це дає можливість більш активно залучати їх до культурних подій.

Питання формування дитячої аудиторії залишається актуальним, оскільки воно залежить від багатьох непередбачуваних факторів. В Україні аудиторія фестивалів має більшу орієнтацію на загальну публіку, а не тільки на професіоналів, що робить фестивалі більш доступними для широкої аудиторії. Водночас важливо, щоб фестивалі продовжували трансформуватися в творчу лабораторію, де учасники пропонують оригінальні ідеї, іноді шокуючи публіку новими концепціями. Це дозволяє постійно розвивати фестивальний рух, адаптуючи його до нових вимог та запитів публіки. В Україні існує велика кількість етнічних фестивалів, які проводяться у Києві та інших містах і збирають людей з різних регіонів. Такі фестивалі дозволяють відвідувачам не тільки насолодитися музикою, але й ознайомитися з історичними та культурними пам'ятками.

Для дитячих фестивалів характерним є створення організаційного комітету, який розробляє концепцію і програму фестивалю, забезпечує участь українських виконавців на міжнародних заходах. Наприклад, українсько-фінський фестиваль «Різдвяні вечори в Лапландії» проходить в Фінляндії і сприяє культурному обміну. У Фінляндії особливу увагу приділяють фестивальній культурі, де важливу роль відіграють інфраструктура та підтримка митців. Такі фестивалі допомагають розвитку дитячої творчості, підвищенню професійної майстерності виконавців і зміцненню міжнародних культурних зв'язків. Варто звернути увагу на фестиваль «New Star Rudaga» у Юрмалі, який об'єднує дітей з різних країн для участі в конкурсах співу, хореографії, театру, цирку та інших жанрів. Цей фестиваль не лише виступає як конкурс, але й створює атмосферу дружби і комунікації між учасниками, сприяючи розвитку їхнього творчого потенціалу. Важливою частиною є також підтримка дітей із дитячих будинків, що дозволяє їм відчути увагу інших. Подібні фестивалі мають значний вплив на розвиток культурно-мистецької діяльності та міжкультурну комунікацію, а також сприяють розвитку та підтримці етнічної ідентичності та культурної спадщини.

Міжнародний фестиваль-конкурс «Перлини мистецтва», безперечно, заслуговує на увагу завдяки своїй значущості для популяризації хореографічного мистецтва. Головною метою цього заходу стало створення та зміцнення культурно-творчих зв'язків серед учасників фестивалю, а також сприяння розвитку дипломатичних і полікультурних відносин через знайомство молоді з культурними надбаннями світу. Фестиваль активно поєднував практичну участь конкурсантів у програмі з пізнавальною діяльністю, що дозволяло їм ознайомитися з історією та культурними досягненнями Львова. Очевидно, що амбітні цілі фестивалю не тільки забезпечують естетичний ефект, але й відіграють важливу морально-виховну роль.

Особливо актуальним є стимулювання розвитку не лише технічних навичок, але й естетичної компоненти творчості. Творення художнього образу вимагає не лише майстерності, але й глибокого емоційного переживання, що має велике значення для формування естетичного смаку учасників. З огляду на сучасні глобалізаційні процеси та вплив технократизму, цей аспект розвитку є надзвичайно важливим для розвитку творчої молоді, оскільки в умовах інформаційного шуму та впливу масової культури спостерігається зниження художнього смаку.

Крім того, організатори фестивалю вважають за необхідне залучати досвідчених діячів мистецтва для співпраці з талановитими дітьми. Це створює додаткові можливості для розвитку творчого та морально-естетичного потенціалу молодих учасників, адже таланти потребують підтримки з боку досвідчених митців, які можуть передати свої знання та навички.

Процес відбору учасників фестивалю-конкурсу здійснюється на основі заявок, які подають творчі

навчальні заклади. Це підтверджує демократичний характер заходу, оскільки всі спірні питання виносяться на розгляд організаційного комітету та дирекції фестивалю. Підсумком фестивалю є гала-концерт і церемонія нагородження, що відіграє важливу роль у мотивації учасників і стимулює їх до подальших творчих досягнень.

Конкурсна номінація фестивалю включає в себе ряд танцювальних категорій: дитячий танець, класичний, неокласичний, фольклорний, народносценічний, стилізований народний, бальний, сучасний бальний та сучасний танець (з різними стилями). Вік учасників визначається на момент початку конкурсного прослуховування, що дозволяє взяти участь дітям віком від 3 до 17 років.

Оцінювання конкурсантів здійснюється за чітко визначеними критеріями: відповідність хореографічної лексики заявленому стилю або жанру; правильність відповідності віковій категорії учасників; рівень артистизму та технічної майстерності; вибір музичного матеріалу та художнє оформлення номера. Оцінювання проводиться за 50-бальною шкалою. Усі учасники отримують дипломи за участь. Лауреати І, ІІ та ІІІ премій нагороджуються кубками та дипломами. Гран-прі фестивалю передбачає нагороду у вигляді 5000 грн, кубка та диплома, який вручається кращому колективу або солістові за рішенням журі.

Особливістю цього фестивалю є те, що організатори активно сприяють розвитку творчих здібностей учасників, створюючи умови для їх повного самовираження та розвитку таланту в демократичній атмосфері. Це допомагає молодим артистам не тільки здобувати нові ідеї та формувати естетичні смаки, але й створює міцну основу для їх подальшого творчого зростання, що має позитивний вплив на їхнє майбутнє.

Як і в будь-якому великому заході, проведення фестивалю стикається з певними труднощами. Проте ці труднощі не зменшують значення фестивалю, оскільки він має величезне значення для розвитку естетичних та культурних стандартів, сприяє формуванню творчої культури дитинства.

Розвиток фестивальної культури в Україні також вимагає більшої диференціації репертуарних програм. М. Б. Швед підкреслює необхідність включення класичної музики ХХ століття та української класики в програми фестивалів. Це дозволяє розширити горизонти учасників і залучити ширшу аудиторію. Проте введення таких елементів іноді може вплинути на загальну концепцію фестивалю, що може знизити його престижність, якщо не буде знайдено правильного балансу.

Питання залучення дитячої аудиторії до фестивального руху в Україні залишається актуальним і потребує особливої уваги. Його проблематика полягає у складності чіткого визначення того, яким чином має відбуватися формування такої аудиторії. Цей процес не можна визначити однозначно, оскільки на нього впливають як стихійні, так і закономірні фактори, що складаються в певному контексті. Формування дитячої аудиторії, як і будь-якої іншої, залежить від багатьох умов, зокрема, від соціокультурних і організаційних факторів. Тому кожен фестиваль або конкурс є унікальним, і його аудиторія формується залежно від конкретних умов проведення.

В Україні є велика кількість етнічних музичних фестивалів, які збирають учасників з різних куточків країни та навіть з-за кордону. Ці заходи дають можливість відвідати не лише столицю, але й інші обласні центри, де фестивалі проводяться в місцях із розвиненою культурною інфраструктурою та значними історичними пам'ятками. Такі фестивалі, як «Казкове місто» або «Vedalife», створюють унікальні умови для культурного обміну та надають учасникам можливість не тільки насолоджуватись мистецтвом, а й знайти нові можливості для самовираження та розвитку.

У той час як фестивальні заходи в Україні набувають різноманітних форм, особливою популярністю користуються ті, що передбачають участь в міжнародних подіях. Одним із яскравих прикладів є фестиваль «Різдвяні вечори в Лапландії», який проводиться в Фінляндії. Зазначений фестиваль відзначається особливим підходом до організації культурного простору, де для дітей створюються можливості для розвитку творчих здібностей у поєднанні з досвідом перебування в іншій культурі. Такий підхід дозволяє не лише популяризувати українську культуру, але й сприяє міжкультурному обміну, що є важливим в умовах глобалізації.

Звісно, важливим аспектом є підтримка не тільки професійного розвитку дітей, а й розвитку їх соціальних навичок через участь у фестивалях. Участь у таких заходах допомагає розвивати

вміння комунікації, налагоджувати творчі зв'язки між учасниками, що значно підвищує їх соціально-культурний потенціал. Такий процес активує обмін досвідом між дітьми з різних країн і культур, створюючи умови для встановлення міжнародних творчих зв'язків.

Ще одним важливим елементом є активність організаторів у залученні дітей з різних соціальних груп, зокрема дітей із дитячих будинків. Спеціальні акції, на кшталт «Подаруй веселку», допомагають дітям, що мають обмежені можливості через здоров'я або соціальні умови, відчути підтримку та увагу, що є важливим морально-психологічним фактором.

Дитячі фестивалі, завдяки своєму мультикультурному контексту, також сприяють розвитку творчості, допомагаючи дітям з різних країн познайомитись із традиціями інших народів. Зокрема, фестивалі, такі як «Folkowe inspiracje» у Польщі, збирають дітей з кількох країн і створюють умови для вивчення та популяризації фольклорних традицій, що є важливим аспектом культурного діалогу.

Таким чином, фестивалі дитячої творчості відіграють важливу роль у формуванні естетичних смаків, розвитку творчих здібностей і соціальної інтеграції дітей. Вони стають потужним інструментом підтримки талановитих дітей, стимулюючи їх до подальшого розвитку в різних сферах мистецтва.

Висновки. Фестивалі дитячої творчості в Україні як віддзеркалення некласичної парадигми культури дитинства демонструють зміну підходів до дитинства, творчості і культури. Некласична парадигма культури дитинства ставить дитину в центр культурного процесу, а не лише як об'єкт виховання або навчання. Некласична парадигма підкреслює, що дитина є не тільки об'єктом, до якого звертаються дорослі, а й активним суб'єктом творчості. Фестивалі дитячої творчості стають платформою для самовираження, де діти не лише виконують ролі, запропоновані дорослими, а й можуть активно формувати зміст своїх виступів, вибір форм творчості. Творчість дітей виявляється через різні жанри — від музики до інсталяцій, що відображає не лише традиційні уявлення про культуру дитинства, а й нові підходи до інтеграції інноваційних технологій та мультимедійних форматів.

Дитячі фестивалі в Україні також відображають процес формування культурної ідентичності, де діти через участь у таких заходах можуть висловлювати свою етнічну, соціальну, релігійну або навіть індивідуальну ідентичність. Це важливий аспект, оскільки фестивалі відкривають простір для експресії цієї ідентичності у різних контекстах. Дитячі фестивалі в Україні часто мають міжнародний характер, що сприяє розвитку міжкультурного діалогу та допомагає дітям знаходити спільні риси в різних культурах, сприяючи таким чином їх самовираженню через досвід іншого.

Некласична парадигма культури дитинства сприяє розвитку ідеї доступності культури для всіх дітей, незалежно від їхнього соціального, економічного чи культурного становища. Фестивалі дитячої творчості в Україні стають інклюзивними і доступними для широкого кола учасників, включаючи дітей з особливими потребами. Ці фестивалі є інструментами культурної рівності, де не лише діти з багатих родин, а й діти з малозабезпечених або віддалених регіонів мають можливість презентувати свої таланти та творчі здобутки.

Некласична парадигма культури дитинства акцентує увагу на емоційному розвитку дітей. Фестивалі дають можливість дітям не лише розвивати технічні навички, а й виражати свої емоції через творчість, вивільняючи свої почуття і переживання. Дитячі фестивалі сприяють розвитку соціальних навичок, оскільки діти мають змогу спілкуватися з однолітками з різних культур, обмінюватися досвідом та разом створювати культурні проєкти. Це важливо для розвитку колективної творчості і соціальних компетенцій.

Фестивалі творчості в Україні не обов'язково орієнтовані лише на результат, а більше на процес. Це відповідає некласичній парадигмі, в якій акцент робиться на процес навчання, експериментування і пізнання, а не лише на досягненні високих результатів. Замість традиційних методів навчання, фестивалі дозволяють дітям вчитися через творчий процес, експериментуючи з різними інструментами, стилями та жанрами мистецтва, що сприяє розвитку критичного мислення і креативних підходів до навчання.

Фестивалі демонструють зміну у підході до дитинства як лише споживача культурних продуктів до активного учасника в їх створенні. Діти на фестивалях не просто спостерігають за мистецькими виступами, а й самі є творцями культурних подій, що ставить акцент на їхній ролі

в культурному просторі. Сучасні фестивалі в Україні активно використовують новітні технології — відео- та аудіоінсталяції, 3D-моделювання, мультимедійні виступи. Це демонструє, як культура дитинства може інтегрувати технології, що є частиною некласичної парадигми — змішування традиційного мистецтва і нових технологій.

Дитячі фестивалі виступають як лабораторія, де дитина може спробувати себе в різних формах творчості, від традиційних мистецтв до новаторських форм, що дозволяє їй виявити нові можливості та здібності. Некласична парадигма культури дитинства дозволяє зняти обмеження щодо того, якою повинна бути дитяча творчість. Це не лише танець, пісня чи малюнок, а й інноваційні форми творчості, які часто виходять за рамки звичних уявлень. На фестивалях часто реалізуються спільні проєкти, де діти працюють разом, створюючи колективні виступи, виставки чи інші культурні продукти. Це допомагає розвивати командні навички та спільне прагнення до творчого результату. Взаємна підтримка між дітьми, обмін ідеями та концепціями стає важливою частиною фестивального процесу. Це відображає цінність колективної творчості і підтримки, що є основою нової культурної парадигми.

Таким чином, фестивалі дитячої творчості в Україні є важливим віддзеркаленням некласичної парадигми культури дитинства, де діти виступають не лише як споживачі, а й як активні учасники культурного процесу, які мають можливість виражати свою індивідуальність, взаємодіяти з іншими та створювати нові культурні цінності.

Література

1. Бабушка Л., Сапіга О. Концептуалізація феномена фестивації // Культура в контексті практичних форм буття людини. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 51–68.
2. Бахтин М. Н. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
3. Бережник С. І. Atlas Weekend — найбільший музичний фестиваль в Україні // Культура і сучасність. 2019. № 1. С. 217–222.
4. Виткалов С. В. Полісся як унікальна локація культурно-мистецьких процесів в Україні другої половини ХХ — початку ХХІ століття: дис. … доктора філософії: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія) / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 454 с.
5. Волков С. М. Сучасні модуси дитячої субкультури в культуротворчих процесах України // Культурологічна думка. 2017. № 12. С. 7–20.
6. Гаєвська Т. І. Еволюція дитинства під впливом соціокультурних процесів // Культурологічна думка. 2017. № 12. С. 105–113.
7. Гейзінга Й. Homo Ludens: досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
8. Де Моз Л. Психоистория / пер. с англ. А. Шкуратов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 512 с.
9. Зуєв С. П. Фестивальний діалог мистецтв // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. 2003. Вип. 25. С. 25–28.
10. Кривошея Т. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: дис. … докт. культурології: спец. 26. 00. 01 Теорія та історія культури (культурологія) / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 400 с.
11. Кривошея Т. Некласична концептуалізація чуттєвої культури: нудьга та інтересне // Культура в контексті практичних форм буття людини. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 68–86.
12. Кучина Н. І. Фестиваль як феномен культури // Культура України. 2019. Вип. 65. С. 57–69.
13. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Соціальні комунікації. 2013. Вип. 2. С. 111–115.
14. Марченко Н. Автобіографія дитинства у межах біографічного дискурсу // Українська біографістика. 2012. Вип. 9. С. 90–109.
15. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения / пер. с англ. Ю. Асеева. Москва: Наука, 1988. 429 с.
16. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики. Київ: Інститут культурології АМУ, 2008. 232 с.
17. Садовенко С. М., Свінціцька Ю. І. Міжнародні конкурси та фестивалі у продюсерській діяльності сьогодення. Міжнародний конкурс-фестиваль дитячо-юнацької творчості «ПРОФЕСТ» // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 172–180.
18. Сапіга О. В. Дитина творець: новоєвропейська парадигма культури дитинства // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. № 1 (50). С. 7–20. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233093
19. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с.
20. Федь В. А. Культуротворче буття. Слов'янськ: Печатный двор, 2009. 288 с.
21. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2020. Вип. 129. С. 84–91. DOI: 10.31318/2522-4190.2020.129.219681
22. Швед М. Б. Процеси акультурації та інкультурації у міжнародних фестивалях сучасної музики в Україні (спроба соціокультурного аналізу) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2004. Вип. 4. С. 150–157.

23. Ariès Ph. L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Points, 2014. 320 p.
24. Bahler B. Merleau-Ponty on Children and Childhood // Childhood and Philosophy. 2015. Vol 11, No 22. P. 203–221.
25. Bourdieu P. Haute Couture und Haute Culture // Fashion Theory. London: Routledge, 2020. 846 p.
26. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art). Third edition. Thames & Hudson, 2011. 258 p.
27. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bände. Frankfurt a.M., 1981. 651 S.
28. Kennedy D. Reconstructing Childhood // Thinking: The Journal of Philosophy for Children. 1998. Vol. 14, No l. P. 29–37. DOI: 10.5840/thinking199814118
29. Kohan W. O. Childhood, Education and Philosophy: Notes on Deterritorialization // Journal of Philosophy of Education. 2011. Vol. 45, Issue 2. P. 339–357. DOI: 10.1111/j.1467-9752.2011.00796.x
30. Matthews G. The Philosophy of Childhood. Harvard University Press, 1996. 136 p.
31. Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften / Hg. von U. Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. 435 S.
32. Ricoeur P. The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy). Northwestern University Press, 2007. 544 p.

References

1. Babushka, L. & Sapiha, O. (2022). Kontseptualizatsiia fenomena festyvatsii [Conceptualization of the Festivation Phenomenon]. ***Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny*** (pp. 51–68). Nizhyn: Publisher M. M. Lysenko [in Ukrainian].
2. Bahtin, M. N. (1979). ***Estetika slovesnogo tvorchestva*** [The Aesthetics of Verbal Creativity] (S. G. Bocharov, Ed.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Berezhnyk, S. I. (2019). Atlas Weekend — naibilshyi muzychnyi festyval v Ukraini [Atlas Weekend Is the Largest Music Festival in Ukraine]. ***Kultura i suchasnist, 1***, 217–222 [in Ukrainian].
4. Vytkalov, S. V. (2018). Polissia yak unikalna lokatsiia kulturno-mystetskykh protsesiv v Ukraini druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia [Polissya as a Unique Location of Cultural and Artistic Processes in Ukraine in the Second Half of the 20th — Early 21st Century]. [Doctoral thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Volkov, S. M. (2017). Suchasni modusy dytiachoi subkultury v kulturotvorchykh protsesakh Ukrainy [Contemporary Modes of Children's Subculture in the Cultural Processes of Ukraine]. ***Kulturolohichna dumka, 12***, 7–20 [in Ukrainian].
6. Haievska, T. I. (2017). Evoliutsiia dytynstva pid vplyvom sotsiokulturnykh protsesiv [Evolution of Childhood Under the Influence of Sociocultural Processes]. ***Kulturolohichna dumka, 12***, 105–113 [in Ukrainian].
7. Huizinga, J. (1994). ***Homo Ludens: dosvid vyznachennia ihrovoho elementa kultury*** [Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture]. (O. Mokrovolskyi, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
8. De Moz, L. (2000). ***Psihoistoriya*** [Psychohistory] (A. Shkuratov, Trans.). Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].
9. Zuiev, S. P. (2003). Festyvalnyi dialoh mystetstv [Festival Dialogue of Arts]. ***Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia, 25***, 25–28 [in Ukrainian].
10. Kryvosheia, T. (2014). ***Estetychne vykhovannia v suchasnomu kulturotvorchomu protsesi*** [Aesthetic Education in the Contemporary Cultural Process] [Doctor of Science thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Kryvosheia, T. (2022). Neklasychna kontseptualizatsiia chuttievoi kultury: nudha ta interesne [Non-classical Conceptualization of Sensual Culture: Boredom and the Interesting]. ***Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny*** (pp. 68–86). Nizhyn: Publisher M. M. Lysenko [in Ukrainian].
12. Kuchyna, N. I. (2019). Festyval yak fenomen kultury [Festival as a Cultural Phenomenon]. ***Kultura Ukrainy, 65***, 57–69 [in Ukrainian].
13. Lytovka, O. (2013). Festyvalnyi rukh Ukrainy periodu yii nezalezhnosti [Festival Movement in Ukraine During the Period of Its Independence]. ***Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Social Communications, 2***, 111–115 [in Ukrainian].
14. Marchenko, N. (2012). Avtobiohrafiia dytynstva u mezhakh biohrafichnoho dyskursu [Childhood Autobiography Within Biographical Discourse]. ***Ukrainska biohrafistyka, 9***, 90–109 [in Ukrainian].
15. Mid, M. (1988). ***Kultura i mir detstva. Izbrannye proizvedeniya*** [Culture and the World of Childhood. Selected Works] (Y. Aseyev, Trans.). Moscow: Nauka [in Russian].
16. Onishchenko, O. I. (2008). ***Khudozhnia tvorchist: proekt neklasychnoi estetyky*** [Artistic Creativity: A Project of Non-classical Aesthetics]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
17. Sadovenko, S. M. & Svintsitska, Y. I. (2019). Mizhnarodni konkursy ta festyvali u prodiuserskii diialnosti sohodennia. Mizhnarodnyi konkurs-festyval dytiacho-yunatskoi tvorchosti "PROFEST" [International Contests and Festivals in Today's Production Activities. International Contest and Festival of Children and Youth Creativity "PROFEST"]. ***Diialnist prodiusera v kulturno-mystetskomu prostori XXI stolittia: doslidnytski praktyky, dynamika rozvytku, sfery realizatsii*** (pp. 172–180). Kyiv, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
18. Sapiha, O. V. (2021). Dytyna tvorets: novoievropeiska paradyhma kultury dytynstva [The Child Creator: A New European Paradigm Of Childhood Culture]. ***Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1***, 7–20. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233093
19. Stanislavska, K. I. (2012). ***Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury*** [Artistic and Spectacular Forms of Contemporary Culture]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
20. Fed, V. A. (2009). ***Kulturotvorche buttia*** [Culture-Creating Being]. Sloviansk: Pechatnyi dvor [in Ukrainian].

21. Chekan, Y. (2020). Musical Sphere of Contemporary Culture: Measurements and Configurations. ***Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 129***, 84–91. DOI: 10.31318/2522-4190.2020.129.219681 [in Ukrainian].
22. Shved, M. B. (2004). Protsesy akulturatsii ta inkulturatsii u mizhnarodnykh festyvaliakh suchasnoi muzyky v Ukraini (sproba sotsiokulturnoho analizu) [Processes of Acculturation and Inculturation in International Contemporary Music Festivals in Ukraine: An Attempt at Socio-Cultural Analysis]. ***Bulletin of the Lviv University. Series of Arts Studies, 4***, 150–157 [in Ukrainian].
23. Ariès, Ph. (2014). ***L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*** [Children and Family Life Under the Ancien Régime]. Points [in French].
24. Bahler, B. (2015). Merleau-Ponty on Children and Childhood. ***Childhood and Philosophy, 11*** (22), 203–221.
25. Bourdieu, P. (2020). Haute Couture and Haute Culture. ***Fashion Theory.*** London: Routledge.
26. Goldberg, R. (2011). ***Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*** (3rd ed.). Thames & Hudson.
27. Habermas, J. (1981). ***Theorie des kommunikativen Handelns*** [The Theory of Communicative Action]. 2 Bände. Frankfurt a.M. [in German].
28. Kennedy, D. (1998). Reconstructing Childhood. ***Thinking: The Journal of Philosophy for Children, 14*** (I), 29–37. DOI: 10.5840/thinking199814118
29. Kohan, W. O. (2011). Childhood, Education and Philosophy: Notes on Deterritorialization. ***Journal of Philosophy of Education, 45*** (2), 339–357. DOI: 10.1111/j.1467-9752.2011.00796.x
30. Matthews, G. (1996). ***The Philosophy of Childhood.*** Harvard University Press, 1996.
31. Wirth, U. (Ed.). (2002). ***Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*** [Performance: Between Philosophy of Language and Cultural Studies]. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
32. Ricoeur, P. (2007). ***The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy).*** Northwestern University Press.

Oksana Sapiha

Children's Art Festivals in Ukraine as a Reflection of the Non-classical Paradigm of Childhood Culture

Abstract. The article is devoted to the problem of children's festivals as cultural and artistic practices in the projection of a non-classical paradigm of childhood culture. The concept of "the culture of childhood" allows the researcher to interpret multiple aspects of children's themes in culture, turning the child into a subject of culture creation, giving value to children's creative activity. The value aspect of the "world of the child" produces parity relations with the "world of adults," which corresponds to a non-classical approach to the conceptualization of phenomena and processes in cultural studies. The author explores the role of the child as a subject of culture creation in the non-classical paradigm of childhood culture and highlights the change of the classical approach, where the child is considered only as a recipient of culture, to a new model, where the child becomes an active creator, capable of changing and adapting cultural values. This approach allows scholars to consider the child as an equal partner in the cultural process, which is important for rethinking the relationship between children and adults. The article considers the axiological aspect of children's festivals, where these events act as platforms for intercultural interaction and exchange. They create conditions for discovering the creative potential of children and promote Ukrainian culture, in particular through ethnic festivals. By participating in international festivals, children gain experience and have the opportunity to develop their creative capabilities, which affects the overall understanding of cultural dialogue and interaction. Children's festivals are becoming important elements of cultural communication, helping to create new forms of creativity and popularize cultural values internationally. They open up space for experimentation and dynamic development, which contributes to the design of new creative strategies.

Keywords: non-classical paradigm of childhood culture, children's festival, value aspect of children's creativity, children's worldview, cultural values, cultural exchange, Ukrainian culture of the early twenty-first century.

Стаття надійшла до редакції 07.08.2024

Збірник наукових праць
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ

Щорічне наукове видання
Випуск двадцять четвертий

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 — Володимир Гончар
vdhonchar@gmail

Формат А4 (60 х 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 ілюстрації:

1. Олена Придувалова. «Київ». 2017. Світлина авторки.
2. Олег Базилевич. «Пейзажі війни». Папір, глина, чорнозем, попіл, сік рослин. Донбас, 2022–2024.
3. Анатоль Петрицький. Ескізи костюму Єви до вистави «Вій» за Миколою Гоголем. 1925.
4. Ольга Морозова. «Укриття. Живопис. Графіка». П/о. Київ, 2024.