

MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

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 XXV
Volume 25

Київ — ІПСМ НАМ України — 2025
Kyiv — MARI NAAU — 2025

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 25 листопада 2025 року)

Recommended for publication
by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol No.10 25.11.2025)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України наукове видання
«Сучасне мистецтво» 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 та культурології (наказ Міністерства освіти і науки України від 20.12.2023 р. №1543)

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine,
the scientific publication Contemporary Art: 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 of Philosophy, Candidate and Doctor of Science
in Art Studies and Cultural Studies (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No.1543 of December 20, 2023)

Мистецтвознавство України: збірник наукових праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; гол. ред.
Ігор Савчук. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. XXV. 290 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, 2025. Vol. 25. 290 p.

ISSN (print) 22309-8155

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, докто-
рантів.

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 scholars, students of art schools, postdoctoral researchers.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Ігор САВЧУК, головний редактор, доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України, директор Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

Руслана БЕЗУГЛА, доктор мистецтвознавства, доцент, головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу
перформативних практик та сценічного мистецтва Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

Марина ГУБАРЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної
академії мистецтв України, головний науковий співробітник відділу новітніх методів дослідження
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

Даніель ЗАВАНЬО, доктор філософії, доцент Університету Мілан-Біокка (Італія)

Олександр КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної
академії мистецтв України, завідувач відділу новітніх методів дослідження Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України (Україна)

Олена КОЛОСНІЧЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри художнього
моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну (Україна)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Мірослав Пьотр КРУК, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії
середньовічного мистецтва Інституту історії мистецтва Гданського університету;
куратор відділу православного мистецтва Національного музею у Кракові (Польща)

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

Олексій РОГОТЧЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України, головний науковий співробітник відділу теорії та історії
культури Інституту 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, президент і академік
Національної академії мистецтв України (Україна)

Богдан ТРОХА, доктор філології, професор, професор кафедри літератури і популярної культури
Зеленогурського університету (Польща)

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

Асмаї ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник,
заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України (Україна)

EDITORIAL TEAM

Igor SAVCHUK, Editor-in-Chief, D.Sc. in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ruslana BEZUHLA, D.Sc. in Art Studies, Associate Professor, Chief Research Fellow in the Department of Theory and History of Culture at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Hanna VESELOVSKA, D.Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of Performative Practices and Stage Art at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Maryna HUBARENKO, D.Sc. in Art Studies, Professor, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow in the Department of Advanced Research Methods at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Daniele ZAVAGNO, Ph.D., Associate Professor, University of Milano-Bicocca (Italy)

Olexander KLEKOVKIN, D.Sc. in Art Studies, Professor, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Advanced Research Methods at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olena KOLOSNIChENKO, D.Sc. in Art Studies, Professor, Professor in the Department of Costume Design at the Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine)

Dariusz KOSINSKI, Doctor Habilitatus, Professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

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, D.Sc. in Art Studies, Senior Research Associate, Chief Researcher in the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Oleksiy ROHOTCHENKO, D.Sc. in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow in the Department of Theory and History of Culture at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

Victor SYDORENKO, Ph.D. in Art Studies, Professor, President and Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

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

Asmati CHIBALASHVILI, Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher, Deputy Director for Academic Affairs at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

РОЗДІЛ 1

ТЕАТР І МУЗИКА В ЧАСИ ЗМІН

THEATER AND MUSIC IN TIMES OF CHANGE

Королівство театрального фейлетону The Kingdom of the Theatrical Feuilleton

УДК 070:792

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.345999

Олександр Клековкін

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу
новітніх методів дослідження Інституту проблем сучасного
мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: olehander@gmail.com

Olexander Klekovkin

D.Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department
of Advanced Research Methods, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-3481-2790

Анотація. Статус «короля театральної критики» («König der Kritik», «król krytyki», «king of criticism») у XIX столітті мали французи Жульєн Луї Жофруа, Жуль Жанен і Франциск Сарсе, німці Альфред Кер і Герберт Єринг, у Російській імперії — Влас Дорошевич, Александр Кугель, а згодом його ідейний нащадок Ісаак Туркельтауб дістав хоч і не королівський, а все ж помітний дипломатичний статус дуаена. Звісно, це метафори, однак об'єднувала усіх перелічених авторів спільна ознака: усі вони працювали у жанрі «драматичного фейлетону», передумови народження і видозміни якого не є очевидними. У пропонованій розвідці здійснено спробу окреслити як генезу жанру, так і його основні ознаки, що були реалізовані у журналістській практиці «отця театрального фейлетону» — Жульєна Луї Жофруа. Ці завдання реалізуються з опорою на комунікативну теорію жанру (жанр як спосіб комунікації). Аналізуються приклади взаємодії «короля фейлетону» зі своїм читачем, а також з усім його «королівством» у найширшому сенсі — з героями його фейлетонів, конкурентами, структурами влади. Насамкінець сформульовано перспективи подальшого дослідження — проблему стосунків театрального фейлетону із його найближчими родичами та спадкоємцями — рецензією, оглядом тощо.

Ключові слова: театральна критика, театральна журналістика, король театральної критики, драматичний фейлетон, театральні фейлетони Жульєна Луї Жофруа, театральний есей, театральна рецензія.

У театральній публіцистиці кінця XVIII — середини XIX століття значне місце посідають метафори із сакральним вектором: *театр, мистецтво і митці сприймаються як храм, школа, кафедра, жрецтво; фундатори театру — як отці* [6]; *найпопулярніші митці — як зірки, ідоли, королі і королеви; виняткові обдарування — як вундеркінди, віртуози, генії*. Від початку XIX століття ці номінації доповнюються метафорами *театральної журналістики*, дослідження якої мусить пояснити її історичні функції, природу свідчень про минуле тощо.

Дослідження театральної критики зосереджено здебільшого на окремих періодах, виданнях, постатях, що недостатньо увиразнює історичну динаміку функцій театральної журналістики як інституту та її жанрових систем.

У пропонованій розвідці, з опорою на комунікативну *теорію жанру* (жанр як спосіб комунікації), окреслено деякі принципи взаємодії *отця і першого короля фейлетону Жульєна Луї Жофруа* (1743–1814) зі своїм читачем, а також з усім його «королівством» — з його героями, конкурентами, структурами влади. Королівський статус Жофруа свідчить про сприйняття його діяльності як взірцевої, в якій реалізовано основоположні принципи театральної критики, принаймні у системі понять XIX століття.

Діяльність *Жофруа* зазвичай оцінюється як «суперечлива»: з одного боку — «король театральної критики», однак з другого — «абат Жофруа» [20, с. 37], герой карикатур (в образі Арлекіна і Тартюфа) [14, с. 507, 509, 510], представник «офіційної критики» [1, с. 180], «уїдлиий

та озлоблений <...> жорстоко розправлявся з акторами <...>. Видавці вважали його *батьком театрального фейлетону*, платили великі гроші, <...> отримував безкоштовні ложі в усіх театрах. Йому подобалося бути *“грозою акторів”*» [1, с. 219].

Незважаючи на суперечливу оцінку, значення Жофруа для розширення публічного дискурсу про театр усвідомлювали як його прихильники, так і опоненти, про що свідчить, зокрема, дослідження, видрукуване у Парижі 1897 року, де Жофруа охарактеризовано як *«верховного арбітра драматичних репутацій»* і *«повелителя куліс»* [14, с. 41], *«батька фейлетону»* [14, с. 42].

Одразу після виходу згаданого дослідження в одному з видань Російської імперії було видрукувано прихильну рецензію на цю працю. Відхиляючись від змісту книжки, рецензент виходив за її межі і створив важливий для розуміння теми контекст. На початку рецензії окреслив роль французької критики, котра, як вважали у той час, сформувалася у XIX столітті: у XVII–XVIII століттях, вважає рецензент, хоч Буало і Вольтер відігравали роль *«літературних суддів»*, справжньої критики, *«критики у нашому значенні слова, тобто самостійної літературної галузі зі своїми художніми і філософськими завданнями не було»*. Ознакою, котра дозволила рецензентові констатувати народження критики у новому, *«нашому значенні»*, стало його твердження, що від кінця XVIII століття *«вирок літературним творам було замінено вивченням і аналізом»* [10, с. 831] (рецензент видає бажане за реальність: критика Жофруа та його послідовників базувалася саме на *«ви роках»*, а не на аналізі).

Поділяючи точку зору автора монографії (він уважав, що Жофруа був *«фундатором драматичного фейлетону»*), рецензент зауважує, що *«найцікавіша частина дослідження Дегранжа полягає у викладі критичних поглядів Жофруа»* (насправді система його поглядів — це пропаганда ідей класицизму у найконсервативнішому вимірі). Вважаючи, що *«критика розпочалася із запеклої полеміки»* [10, с. 832], рецензент зазначає, що Жофруа був *«носієм опозиційних ідей»* (?), мав схильність до систематизації й узагальнень, а полеміка його *«полягала не так*

у нападі на представників “старих ідей”, тобто Вольтера та його школу, як у формулюванні нового розуміння окремих принципів у сфері літератури» і у викладі *«цілої естетичної теорії»* (?), зерна якої щедрою рукою розкидано в його фейлетонах. У цьому контексті транслюється думка Жофруа про те, що, мовляв, критика народжується і процвітає у періоди художніх криз, аби нагадати і митцям, і публіці про *справжні критерії справжнього мистецтва*, тобто критика як *«протидія зіпсованому смаку публіки»* [10, с. 833]. Разом із тим, рецензент усвідомлює, що народження критики зумовлено не лише обдарованням Жофруа, а й зовнішніми обставинами: описуючи культурну ситуацію за правління Наполеона, він акцентує увагу на *«світському товаристві, яке складалося з політичних або фінансових вискочнів»* [10, с. 834], які *«вважали своїм обов’язком «мати власну думку у художній сфері»* [10, с. 835] (що можна трактувати як моду на мистецтво і на оригінальність).

Переказуючи факти біографії Жофруа та його не надто оригінальні на той час *«художні ідеї»*, рецензент акцентував увагу на тому, що *«Жофруа — не лише фундатор критичних ідей Франції XIX століття»* (?), а й творець *«літературної форми, котра стала вкрай популярною» — фейлетону, який поєднав «серйозність змісту з легкістю форми»*. Разом із тим, рецензент зауважує: *«Навряд чи можна бути вдячним фундаторові цієї напівлітературної форми, котра вносить у серйозну сферу естетики метушливий характер щоденної преси. Вже у часи Жофруа було чутно скарги на беззмістовність, водянистість фейлетонів, які обов’язково мусили заповнювати кілька стовпців газети звітом про п’єси, які часто не були варті обговорення. Після Жофруа ці недоліки фейлетонної форми стали ще помітнішими»* [10, с. 838].

Біографія Жофруа — типова для тодішнього інтелектуала з авантюрним ухилом і консервативним смаком: сім’я середнього достатку, освіта в отців-єзуїтів, академічна кар’єра, невдалі спроби у драматургії, видання спочатку академічного *«L’Anne Littéraire»*, а під час революції роялістського журналу *«Ami du roi»* (*«Друг короля»*), переховування від якобінської влади... Від 1800 року — театральний оглядач у газеті

«*Journal des Débats*» і впродовж чотирнадцяти років панування у свідомості тієї частини французької публіки, котра сприймала його фейлетони як одкровення.

1819 року, за п'ять років по смерті Жофруа, було здійснено шеститомове видання його фейлетонів, 1825 року воно вийшло повторно. Деякі автори вважають, що видання не користувалося попитом [20, с. 40], однак цей присуд викликає сумнів, адже суперечить факту: шість томів фейлетонів (!), видано двічі (!).

Перший том видання, присвячений міркуванням Жофруа про класичну французьку драматургію (Корнель, Ротру, Мольєр та ін.), демонструє характерні прийоми його фейлетонів, обсяг яких зазвичай коливався від чверті до половини авторського аркуша, а зрідка навіть до цілого аркуша; проте бувало й менше — як розповідь з історичними вкрапленнями про комедію Мольєра «Кумедні маніри» — до семи тисяч знаків.

Схема фейлетону у Жофруа більш-менш стандартизована. Наприклад, фейлетон, присвячений «Школі жінок» Мольєра, він розпочинає з репутації твору («шедевр комедії») і розмірковує про те, чи залишаються актуальними проблеми, що їх ставив у своїй п'єсі Мольєр: подружжя вірність, честь чоловіка, чесноти дружини, жарти про шлюб, свобода жінок тощо. Зрештою, робить висновок, що питання про свободу жінок і досі залишається складним і навіть *метафізичним*, як, утім, і проблема рівності громадян. Так ні до чого не схилившись ні у моральному, ні у політичному плані, інші проблеми (композиція, форма, жанр) він навіть не зачепив і, можна сказати, що своїм фейлетоном радше *розворушив* свідомість читача; щоправда, навів, як завжди, кілька історичних анекдотів, дав кілька дотепних характеристик (п'єсу Мольєра назвав «колисковою казкою»), ностальгійно згадав старі добрі часи («Якби ж Мольєр повернувся...» [15/1, с. 325]), одне слово, оточив читача з різних боків, намагаючись втримати його увагу прямими паралелями з сучасністю або принаймні натяками на неї і спекуляціями на патріотичних почуттях, підкресливши значення творів національного класика (розмірковуючи про національну класику, понад п'ятдесят разів уживає «шедевр»). Для розуміння

політичного підтексту цього фейлетону, згадаймо, що відносно нещодавно, під час революції, твори Мольєра як придворного драматурга було заборонено і повертатися вони стали саме у часи написання фейлетону.

Другий том присвячено творам Корнеля, Лафонтена, Монфлері, Данкура, Кребільйона, Лесажа та ін. Третій том — Вольтер, Дидро, Мариво. Четвертий — переробки античних і Шекспірових сюжетів з-під пера Дюсі («Гамлет», «Едип», «Король Лір», «Макбет», «Отелло»), твори Шеньє, Леруве, Коцебу, вистави за цими творами.

Фейлетон, присвячений творам Коцебу, розпочинається викладом фабули: «Покинутий дружиною барон живе як дикий мізантроп <...>. Сцена відкривається наївним і дурним хлопчиком, який бігає за метеликами...». Переказ сюжету Жофруа врізноманітнює оцінками: «досить цікавий персонаж сам по собі, але він є випадковою деталлю в п'єсі», «роль чоловіка краща, ніж роль дружини, тому що вона менш абсурдна», «скільки ж машин нагромадив німецький поет, щоб мотивувати зустріч подружжя!». Далі кілька анекдотів про Коцебу («кажуть, що в той час, коли він [Коцебу] був на державній службі у Ревелі, його філософія дуже не сподобалася імператриці») і патріотичний фінал («Коцебу у своїх драматичних творах мав би більше поважати Францію як джерело, з якого німецькі просвітителі черпали свої політичні знання»). У наступному фейлетоні, також про п'єсу Коцебу, Жофруа розводиться про розв'язку, про закон трьох єдностей, про те, що у п'єсі «багато балаканини та дріб'язковості в діалозі; декламації, погані жарти, хибні думки, витонченість і поганий смак», після чого радить авторові і театру «зробити великі скорочення: п'єса від цього тільки виграла б». Насамкінець про акторів: «чудово виглядає в ролі капітана; його гра яскрава та комічна, але занадто перебільшена: з меншою кількістю гримас і кількома меншими порціями тютюну він був би набагато кращим»; «бракує природності та благородної простоти, яка личить персонажу лікаря; він манірний і дріб'язковий: не так грав Монвель»; «дуже виразно і правдиво виконав роль слуги, але трохи переграв»; «Капітан і Луїза дозволяють собі додавати до п'єси багато лаці, багато тривіальних

фраз, без яких вона б цілком обійшлася»; «Мадемуазель Марс чудова в усіх відношеннях; її природність та грація не залишають бажати кращого» [15/4, с. 174–185].

П'ятий том присвячено виставам драматичного (Шарлеман, Рикобоні) і музичного театру (Руссо, Гретрі, Сальєрі, Моцарт, Спонтіні, Перголезі, Чимароза), хоча увагу зосереджено здебільшого на літературній або музичній першооснові, а не на виконанні. У фейлетоні про оперу Моцарта «Дон Жуан» згадано увертюру («чудова»), «недоречно» моду на увертюри, адже в опері, вважає він, і без увертюри «забагато музики» [15/5, с. 195]. Фейлетон про постановку «Cosi fan tutte» Моцарта завершив вдячністю за те, що коротко: «балет простий, добре виконаний, і головне — короткий» [15/5, с. 464].

Найвиразнішим у цьому виданні, з точки зору саме *театрального фейлетону*, є шостий том, у якому подано відгуки на вистави різних театрів («Водевіль», «Вар'єте», «Гете», «Амбігю-комік», «Порт-Сен-Мартен»), «Олімпійського цирку», а також «Огляд гри провідних акторів французького театру» (Тальма, Мадемуазель Марс, Мадемуазель Жорж та ін.).

Про виконання найпопулярнішого у той час актора Франсуа-Жозефа Тальми він завжди писав приблизно одне й те саме: «неправильно зрозумів персонажа», набридає «монотонними інтонаціями», надто «догоджає публіці», «ніколи не буває природним», «належить до нової театральної школи, сформованої кількома молодими людьми, які мають більше самовпевненості, ніж досвіду та смаку». І фіксує реакцію публіки: «Тальмі дуже аплодували і з ентузіазмом викликали на біс по завершенні вистави. Ця ознака задоволення публіки стане менш приємною, якщо перетвориться на звичку, й особливо якщо виявиться, що цей успіх — справа інтриг» (натяк на клаку). І на завершення «підбадьорив»: Тальмі «бракує смаку та інтелекту», однак «його зусилля догодити публіці заслуговують найвищої похвали» [15/6, с. 219–237].

1812 року в одному зі своїх фейлетонів Жофруа розповів про «дивний візит» Тальми до його ложі у «Théâtre-Français». Спростовуючи пліткарів, які стверджували, що під час цієї зустрічі

він «упав від ударів великого Тальми» і «ледь не помер від страху», Жофруа пояснив, що все було не так: «Ми вигнали ворога». І насамкінець «виправдав» Тальму: «Це не його провина, це провина виховання: розбещений поступливістю та прихильністю, звичний до лестоців, обсипаний багатством, він, мабуть, вважав себе вищим за решту людей та однією з найважливіших персон імперії» [15/6, с. 237–239]. Коли Наполеонові доповіли про цю бійку, той «не вагаючись став на бік Жофруа» [1, с. 224] (незважаючи на те, що імператор брав у Тальми уроки декламації та й узагалі притулив до себе [7]). Знаком був не лише вибір, здійснений на користь Жофруа, а й сам факт інформування імператора про інцидент із життя *якогось фейлетоніста* (що й не дивно, адже «Жофруа у своїх фейлетонах постійно підлещувався до імператора та його розпоряджень» [8, с. 422]).

Майже за століття після цієї публікації «інцидент» було згадано у суворинському виданні, де битву титанів було дуже точно інтерпретовано. Замітка «Історичний театральный скандал, який врятував престиж першої імперії у Франції» розпочиналася з того, що 1812 року до Франції стали надходити похмурі чутки про долю армії Наполеона у Росії, і Париж очікував на катастрофу («Наполеон лежить в епілептичних судомачах і життя його в небезпеці», «Імперії настав кінець» тощо). Аж раптом у театрі «трапилося щось таке чудове, що відвернуло увагу парижан і від Наполеона, і від великої армії. Хвилі народних інтересів зі сфери політичної перемістилися у річище “театрального скандалу”, який лоскотав нерви. В одній із лож “Théâtre-Français” Тальма напав на критика Жофруа і перед публікою вони побилися. Ця “подія” врятувала імперію, тому що весь Париж, залишивши поза увагою Наполеона, запекло зосередився на суперечці навколо цієї події. “Імператор живий і перебуває в армії, він усе виправить” — кричали всі в один голос, “а ось за Тальму слід заступитися”. “Ні, за Жофруа! — волила інша партія. І Франція розділилася на два табори...» [2, с. 208].

Затята естетична прихильність до класицизму (як звичка до політичного минулого) не заважала Жофруа підтримувати і масові жанри, даючи

їм відповідне «історичне обґрунтування». У фейлетоні про виставу «Кентаври» в «Олімпійському цирку» він писав: «Кінні перегони були однією з найкрасивіших принад Греції і приносили насолоду вихованому народу, який мав видовища вищого порядку. Чи варто після цього дивуватися інтересу та допитливості, що їх викликають кінні вправи панів Франконі, які довели до найвищого рівня досконалості мистецтво дресування коней <...>? Отже, прекрасним видовищем є еволюції коней, чий талант розвинуті вмілим вихованням, і які, здається, змагаються в майстерності та інтелекті з вершниками, що ними керують» [15/6, с. 139]. Далі, демонструючи ерудицію, заглибився у міф про кентаврів, згадав Евріпіда, Ахіла, похвалив постановника і виконавців ролей — Франконі-старшого і пані Франконі — «дуже гарну жінку» («très-belle femme») [15/6, с. 141].

У такій самій тональності писав про мадемуазель Жорж: краса, прекрасне тіло, статура, французька грація, шляхетність грецьких форм обличчя, широкий і дзвінкий голос, одне слово, велика актриса. А далі традиційно — широкий культурний контекст: Рафаель і Перуджино, кілька історичних анекдотів і вигук з знаками оклику: Расін — «бог смаку» [15/6, с. 219–273] і «бог поетичної вишуканості» [15/1, с. 177]; Мольєр — «бог французької комедії» [15/1, с. 362]. Інколи урізноманітнював свій словник згадками про грацію, гармонію, поетичність і, самозбуджуючись, згадував «французьку націю», «французьку трагедію», «французьку комедію».

Індекс божественності і шедевральності у Жофруа майже незмінний (у першому томі «шедеври» згадано п'ятдесят разів, у шостому — сорок; різниця неістотна, адже перший том присвячено класикам, а останній — здебільшого сучасності). Проте кидається в око, що означення «шедевр» він уживає лише до творів, «високохудожність» яких стала загальноновизнаною.

Лагідний і, сказати б, навіть пафосно доброзичливий, Жофруа стає несамовито в'їдливим, коли пише про те, що йому не до смаку. Згадуючи оперу Сальєрі «Тарар» на лібрето Бомарше, він виголошує вирок: «Бомарше не був ані письменником, ані діячем літератури; йому бракувало

смаку, освіти та ґрунтовних знань. На Парнасі він був одним із тих авантюристів, які іноді несподівано досягають більшого успіху, ніж порядні люди». Сама ж опера «є лише монструозним нагромадженням абсурдних і романтичних подій, прикрашених важкою, крикливою та монотонною музикою», це «шедевр фізичної та метафізичної галіматії», «чиста дурість» [15/5, с. 180–185].

Чи не найвиразніше принципи Жофруа характеризує фрагмент, в якому він коментує відомий академічний скандал навколо «Сіда» Корнеля: «Критика “Сіда” з боку Французької академії не є нікчемною, хоча й є пам'ятником її рабству; цей орган [Академія], поставлений між народом і міністром, між громадською думкою та волею господаря, не міг приховати сором'язливості свого становища; небезпечно було не догодити деспоту, але ганебно було зрадити в очах нації справу літератури: потрібно було керувати самооцінкою кардинала та смаком натовпу, вміло поєднувати дози похвали та осуду, задовольняти Ришельє, не ображаючи Парижа. <...>. Особливої поваги цензура Академії заслуговує за її пристойний і чесний тон...» [15/1, с. 14–15].

Для більшої повноти годилося би проаналізувати лексику Жофруа, однак це завдання вже виконав його сучасник — Й. В. Гете, який у нотатках про «метод французької критики» (1817) склав словник найуживаніших «термінів» французької критики та ще й відзначив, з одного боку, «багатство термінів для негативної критики» (абсурдний, безсилий, брутальний, відраза, ганьба, грубий, дурний, дурість, жалюгідний, зарозумілий, заяложений, зневага, зухвалий, ідіот, недбалість, незграбність, незграбно, неприємний, несмак, нісенітниця, нудний, огидний, поганий, порожній, посередній, старий мотлох, фальшивий тощо), а з другого боку — «мізерний запас для похвали» (блискучий, винахідливість, вишуканий, вільний, грація, дотепний, жвавий, легкий, легкість, надзвичайний, наснага, правильний, розумний, серйозний, смак, точність, чарівний, чистий тощо) [16, с. 184]. Акцентувавши багатослів'я осуду і мізерію підтримки, Гете оголив побутовий інструментарій експертів. Жофруа, оголошуючи, що «витончені знавці червоніють, повторюючи за натовпом епітети “чудовий”, “чарівний”,

“божественний”» [15/5, с. 459], насправді або усвідомлював, що іншим інструментом не володіє, або не вважав цей інструмент надійним, адже у тому самому томі, де здійснив це оголошення, епітет «чудове» згадав півтора десятки разів.

Справа, звісно, не у термінах, можна й «загальнозрозумілою» мовою висловити розумні думки, що й робить Жофруа, ледь не на кожному кроці вражаючи одкровеннями («Здається, Шекспір написав “Макбета”, щоб показати, наскільки небезпечно мати погану дружину» [15/4, с. 20]).

Демонстративний «естетизм» й удавана «аполітичність» Жофруа насправді мали політичне підґрунтя, адже критика «короля фейлетону» була «архиконсервативною, якщо не реакційною» [21, с. 17], а у тогочасній свідомості зв'язок між класицизмом, «колишніми» і роялізмом був очевидний.

Автор уже згаданого дослідження, присвяченого Жофруа, підкреслив у назві своєї праці місце і час: «за часів Консульства та Імперії» — у мінливих політичних, отже, й естетичних обставинах.

Аби не перелічувати всіх фактів, які свідчать про особливості культурної ситуації за правління Наполеона, згадаймо лише кілька найвиразніших. 1807 року, скасувавши декрет 1791 року про свободу театрів, Наполеон обмежив кількість паризьких театрів до восьми; 1812 року, перебуваючи у спаленій Москві, він підписав «московський декрет», яким визначив жанрові межі кожного театру і відповідну систему амплуа [4]. Так само опікувався пресою: спочатку за його наказом з 73 газет було залишено 13, а згодом лише 4, серед яких і «*Journal des Débats*» (видання, в якому друкувалися фейлетони Жофруа); 1811 року право володіння цими виданнями було передано скарбниці й «акціонерам», яких призначив імператор. «Уряд став, таким чином, частково власником паризьких газет. З 24 акцій, з яких складався капітал “*Journal de l’Empire*” (колишній “*Journal des Débats*”), найпопулярнішої газети, 8 належали уряду <...>. Таким чином, наполеонівський уряд отримав 1813 року з паризьких газет 309 394 франки [прибутку]» [12, с. 511–512].

Досвідчений журналіст і власник «*Journal de l’Empire*» Луї Франсуа Бертен 1800 року придбав цю газету і вивів її на перше місце за кількістю

передплатників (у межах 21–23 тисяч). Саме він, а не Жофруа, взяв на себе відповідальність за впровадження на шпальтах видання фейлетону — додаткового аркуша розважального змісту, а потім і підвалу сторінки. За свої погляди він зазнав переслідувань з боку Наполеона.

З огляду на те, що фейлетони Жофруа відволікали «громадську думку від політики, глава держави, за прикладом Алківіада, дозволяв його кумедні екстравагантності» [20, с. 39]. Але й Жофруа не залишався у боргу: «Він уважав за розумне змішувати у своїх фейлетонах похвалу консулу або імператору зі своїми дотепними пасквілями проти філософів, авторів та акторів» [20, с. 39].

Контролюючи пресу, влада інколи сама визначала теми для обговорення і, щоб розпалити публіку (підняти передплату), замовляла тематичні дискусії — «їжу для паризьких нероб», без якої «вони починали теревеніти про політику». Намагаючись «перекрити» політичні балачки у салонах, але й відчуваючи «дефіцит літературних і театральних новин», влада замовила «бій між французькою та італійською музикою» на зразок війни, в якій на ролі протагоністів було призначено Жофруа і Дюсо [22, с. 128] (з цього епізоду стає зрозуміло, що Фаддей Булгарін, *отець театральної критики в Російській імперії*, не був оригінальним, коли запропонував урядові «створити» театральну критику для відволікання уваги від політики, переключивши увагу читачів на «якусь одну загальну малозначущу тему, приміром, на театр» [3, с. 8]).

Залежно від обставин, ці «дискусії про прекрасне» мусили розгортатися навколо «трьох єдностей», «високого смаку» або інших схоластичних тем, що дозволяло і виданню, і Жофруа бути одночасно і «притулком лібералізму й обережної опозиції, а, з іншого боку, центром літературної реакції» [9, с. 153].

Але не лише на цьому трималося його королівство: він «втручався у закулісні інтриги, торгував похвалами та критикою, неодноразово продавав навіть своє мовчання» і створював навколо себе «шум і скандал» [20, с. 40].

Стандарт драматичного фейлетону («фейлетон — культурний додаток до щоденних новин»

[17, с. 16]) і норми поведінки театрального фейлетоніста, сформовані у часи диктатури Наполеона, вдосконалив Жуль Жанен — молодший сучасник Жофруа і також «король театральної критики», про якого розповідали, що «одна маленька акторка (*petite actrice*) з Французького театру, ім'я якої я не знаю, запитала його, чи бачив він якусь п'єсу: “Як! — вигукнув Жанен, підстрибуючи на своєму кріслі, — ви не читали мого фейлетону!” І після цього він погрожував їй, він лякав її тим, що вона ніколи не досягне успіху, якщо не читатиме його фейлетонів» [18, с. 26]. Іншим разом, даючи настанови молодшим колегам, ділився *секретами майстерності*: «Не треба, молоді люди, надто, надто багато совісті!» [18, с. 18]. Іншим разом «у порів'ї відвертості сказав нам: “Знаєте, чому я протримався двадцять років?... Тому що змінював свою думку щодвятижні... Якби я завжди говорив одне й те саме, ніхто б не цікавився моїми фейлетонами”» [18, с. 90]. Він став прототипом одного з найганебніших персонажів у «Втрачених ілюзіях» (1835–1843) Бальзака, який, портретуючи театральних журналістів, вивів Жанена, за кілька років до його коронування, під іменем *Етьєна Лусто*.

У 1830-х роках, за королювання у театральній журналістиці Жуля Жанена, преса отримала більшу свободу, а роль театрального фейлетону змінилася, що дивувало незвичних до нових умов гри іноземців: «...театри підтримуються більше журнальними *фейлетонами*, ніж власною гідністю. Розпишуть, розмажуть, розфарбують п'єсу, і народ ходить дивитися її два місяці поспіль, сам дивується успіхові нісенітниці, а все-ж ходить. У нас немає ще таких *журнальних Прометейів*, які б могли оживити мертву п'єсу. <...>. Паризькі фейлетоністи інакше розуміють свою справу: вони намагаються допомогти театру, накликають йому успіх. <...>. Подивіться на Рашель: поза сумнівом, вона гарна, але яку величезну славу встигли створити цій *дівчинці*! І хто ж? *Паризькі фейлетоністи*. <...>. Подивіться на статті про Рашель і на саму Рашель, і ви побачите *різницю*! Втім, не засуджую паризьких журналістів: вони чинять розумно» [11, с. 154]. Погляньмо на це спостереження не з точки зору хвалять чи ганьблять виконавців фейлетоністи,

але з точки зору функції. *Безсторонній спостерігач сприймає цю функцію як рекламну*.

Кордони жанру, здавалося б, очевидні, однак неможливо ігнорувати факт, що синонімом до «*feuilletons dramatiques*» була «*фейлетонна критика*» (рецензії Ж. Жанена, Т. Готьє, Ш. О. Сент-Бева, Ф. Сарсе та ін.), а у Британії цього ж періоду подібні тексти називали «*Dramatic Essays*» або «*Critical Essays*». У XVIII столітті у Франції фіксуються словосполучення «*critique dramatique*» і «*critique théâtrale*», а у Британії — «*theatrical criticism*» (як сфера діяльності, жанрове означення *рецензії* і академічне дослідження). Додаткове напруження створюють словосполучення «*dramatic review*» і «*theatrical review*», які в англomовній пресі середини XVIII століття вживаються у назві періодичних видань, рубрик, оглядів і рецензій.

Завершити перелік суперечностей неможливо, адже інші автори називають батьками фейлетону то англійця *Данієля Дефо* (1660–1731), то француза *Жана Фрерона* (1719–1776), якого у «Кандиді» прославив Вольтер, охрестивши пасквілянтом, паперомаракою, жирною свинею, порівнявши з євнухом і присвятивши йому епіграму про те, як змія, покусавши Фрерона, здохла. Проте й Жофруа не позбавляють батьківства у сфері театральної журналістики.

Ще прискіпливіше підходить до цієї проблеми Егон Ервін Кіш, який диференціює *фейлетони* (Данієль Дефо, Ричард Стіл, Луї-Себастьян Мерсьє, Е. Т. А. Гофман) і *театральну критику* («Політичне значення комедії» Хосе Клавіхо-і-Фахардо, 1762; Готгольд Ефраїм Лессінг, Георг Кристоф Ліхтенберг, Оноре де Бальзак, Франциск Сарсе та ін.) [19].

Про недостатнє розмежування жанрів навіть у XX столітті опосередковано свідчить те, що Василь Хмурий (Бутенко) зіставляв *рецензію* і *фейлетон*: «Стандартна рецензія не може бути чимсь іншим, ніж вона є — затулкою білого місця газетної шпальти, безоглядно скучним матеріалом. Тим то я унікав і скільки мога унікаю писати рецензії. І *рецензійний крен* у моїх нотатках, де він є, — це непереборений вплив оточення та ситуації. Самі ж нотатки я писав, дошукуючись *форми газетного чи журнального*

фейлетону на мистецькі теми, що міг би заступити скучну й нікому непотрібну стандартну рецензію. <...> Тільки такий приблизно фейлетон здатний заохотити глядача піти подивитись спектакль, фільм або виставку й акцентувати увагу на певних моментах або одвернути його від якогось спектаклю чи фільму. На більше ж щоденна та тижнева преса в царині мистецтва не може претендувати — філософія не для її часу й спроможностей. І взагалі трохи комічно виглядає, коли беруться тлумачити спектакль тим, для кого він зроблений» [13, с. 13].

Висновки стосуються не так постаті Жофруа, як культурно-політичних обставин, які сформували соціальний запит на драматичний фейлетон, а також особливості наданої редакцією відповіді.

Фейлетон наполеонівської доби — це, якщо скористатися формулою Курбаса, жанр «акцентованого впливу» й акцентованого навіювання; як у практиці Жофруа, а за століття по тому й у радянській пресі, — це звернення до образного мислення та емоцій, а не до раціональних аргументів [5].

Основні ознаки жанру у «класичному» або ж навіть «взірцевому» виконанні Жофруа: образність; емоційність; дотепність, іронія, сарказм; спрощення (антитези й узагальнення); зовнішня прозорість висловлювання із прихованою можливістю непрямого прочитання; апеляція до традиційної моралі і «класичного» («високого») смаку; історичні паралелі тощо; по суті, це жанр подвійного призначення: зовні — вільна забавка, усередині — прихована пропаганда («*must-know*», «*must-read*», «*must-see*») художньо оздоблених етичних і політичних норм, а також створення національного канону класиків, який, як спостеріг уже цитований мандрівник, поширювався по всьому світу; це медійне розширення й офіціалізація вчорашнього салону.

Театральний фейлетон вважається «культурним додатком», однак в умовах обмеження свободи слова, а надто у часи зміни еліт, він відіграє не меншу роль, ніж пропагандистські жанри; це така собі резервація, відведена владою для імітації свободи і переключення уваги з головного на другорядне, з причин на наслідки, відволікання уваги на «ігри, у які грають люди» (за Е. Берном).

Обмеження свободи слова забезпечувало сприятливий контекст, в якому зовні розкуте, подеколи навіть розхристане письмо сприймалося як революційне, адже імітувало дискурс свободи, та ще й у легітимних формах.

Популярність жанру забезпечували нові еліти, які прагнули бути *comme il faut* й орієнтуватися у художньо-естетичному меню все ще недосяжних «колишніх»; передплативши газету з фейлетоном, читач купував перепустку у світ високої духовності й офіційного смаку, а також право на участь в «іграх, у які грають люди».

Підживляючи інтерес читача історичними анекдотами, а то й вигадками, Жофруа майстерно оминав гострі кути і ліпив вербальні атракціони, подеколи із присмаком скандалу у прийнятих як для влади, так і для публіки межах.

Утиски друкованого слова і, як наслідок, відсутність конкуренції дозволили видавцеві «*Journal des Débats*» монополізувати жанр і позиціонувати свого автора як головного експерта, арбітра смаку, регулярний характер виступів якого формував у публіки відповідний рефлекс.

Означені жанрові особливості загострюють проблему критики джерел — довіри до свідчень Жофруа або будь-якого іншого фейлетоніста як свідка події — театральної вистави і, у широкому сенсі, театрального життя минулого.

Фейлетон уплинув не лише на систему жанрів театральної журналістики, а й на мистецтвознавчий дискурс, особливо радянський: відмінність хіба що у пропорції політичного, етичного, високохудожнього і скандального складників.

На деякі питання відповіді, мабуть, ніколи не буде знайдено: хто саме висунув Жофруа та його нащадків на ролі королів? Адже надання статусу — це передусім розповідь про інтереси того, хто надав статус, і лише опосередковано — про того, кому цей статус надано. І чи свідчить титулатура королів про те, що вони й справді були лідерами думок, авторитетами, гуру, коучами, ідейними натхненниками і трендсетерами? І чи були ті «ігри, в які грали люди», іграми дорослих людей?

ЛІТЕРАТУРА

1. Дейч А. Франсуа-Жозеф Тальма. Москва: Искусство, 1973. 180 с.
2. Исторический театральный скандал, спасший престиж первой империи во Франции. *Исторический вестник*. 1891. Т. 45. С. 208.
3. Клековкін О. Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті ХХ століття: Монографія. Київ: Арт Економі, 2024. 240 с.
4. Клековкін О. Мильна опера порятунку. Апофеоз блазнів. *Український театр*. 1999. № 1–2. С. 26–30.
5. Клековкін О. Науковий факт і художній образ (деформація предметного поля українського театрознавства 1920-х років). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20(1). С. 148–155. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306924](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306924)
6. Клековкін О. Отці театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 17. С. 8–19.
7. Клековкін О. Уроки французької. *Український театр*. 1989. № 3. С. 23–24.
8. Писарев Д. Очерки из истории печати во Франции. Д. Писарев, *Сочинения: Полное собрание: в 6 т.* Санкт-Петербург: Изд. Ф. Павленкова, 1894. Т. 2, Вип. 2. С. 422–496.
9. Пти-де-Жюльвилль Л. Иллюстрированная история французской литературы в XIX веке. Москва: Изд. М. Прокоповича, 1908. 824 с.
10. Рец.: Charles Marc Des Granges. *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)*. Paris: Hachette, 1897. 514 p. *Вестник Европы*. 1897. Т. 186. № 7. 1–13 июля. С. 838.
11. Строев В. Париж в 1838 и 1839 годах. Санкт-Петербург: Тип. А. Иогансона, 1842. Ч. 2. 215 с.
12. Тарле Е. Печать во Франции при Наполеоне I. Е. Тарле, *Сочинения: в 12 т.* Москва: Издательство АН СССР, 1958. Т. 4. С. 483–544.
13. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. [Харків]: Рух, [1926?]. 159 с.
14. Des Granges, Ch. M. *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)*. Paris: Hachette, 1897. 516 p.
15. Geoffroy J. L. *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*. Paris: Pierre Blanchard, 1825. Т. 1–6.
16. Goethe, J. W. *The Methods of French Criticism. Goethe's Literary Essays. A Selection in English / arranged by J. E. Spingarn; with a foreword by Viscount Haldane*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921. P. 184.
17. Hohendahl P. U. *The Institution of Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2016. 281 p.
18. *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire, 1851–1861*. Paris: G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888. 403 p.
19. *Klassischer Journalismus: die Meisterwerke der Zeitung / gesammelt und hrsg. von E. E. Kisch*. Berlin: Rudolf Kaemmerer Verlag, 1923. 763 S.
20. *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter / sous la direction de J. C. F. Hoefer*. Vol. 20. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1857. 959 p.
21. Siegfried S. L. The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press. *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France / ed. Michael R. Orwicz*. Manchester: Manchester University Press, 1994. P. 9–20.
22. Welschinger H. *La censure sous le Premier Empire. Avec documents inédits*. Paris: Charavay Frères Éditeurs, 1882. 400 p.

REFERENCES

1. Deich, A. (1973). *Fransua-Zhozef Talma* [François-Joseph Talma]. Moskva: Iskustvo [in Russian].
2. Istoricheskii teatral'nyi skandal, spasshii prestizh pervoi imperii vo Frantsii. (1891). [A Historical Theatrical Scandal That Saved the Prestige of the First Empire in France]. *Istoricheskii vestnik*, 45, 208 [in Russian].
3. Klekovkin, O. (2024). *Intsydenty: Status zhurnalistyky u dyskursi teatralnoho skandalu pershoi chverti XX stolittia*: Monohrafiia [Incidents: The Status of Journalism in the Discourse of Theatrical Scandal of the First Quarter of the Twentieth Century: Monograph]. Kyiv: Art Ekonomi [in Ukrainian].
4. Klekovkin, O. (1999). Mylna opera poriatunku. Apofeo z blazniv [Soap Opera of Salvation. Apotheosis of Jesters]. *Ukrainskyi teatr*, 1–2, 26–30 [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O. (2024). Naukovyi fakt i khudozhnii obraz (deformatsiia predmetnoho polia ukrainskoho teatroznavstva 1920-kh rokiv) [Scientific Fact and Artistic Image (Deformation of the Subject Field of Ukrainian Theater Studies of the 1920s)]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(1), 148–155. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306924](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306924) [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2015). Otci teatru [Fathers of Theater]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karyny*, 17, 8–19 [in Ukrainian].
7. Klekovkin, O. (1989). Uroky frantsuzkoi [French Lessons]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 23–24 [in Ukrainian].
8. Pisarev, D. (1894). Ocherki iz istorii pechati vo Frantsii [Essays on the History of Printing in France]. In D. Pisarev, *Sochineniia*: Polnoe sobranie: v 6 t. Vol. 2, Issue 2 (pp. 422–496). Sankt-Peterburg: Izd. F. Pavlenkova [in Russian].
9. Petit de Julleville, L. (1908). *Illustrirovannaia istoriia frantsuzskoi literatury v XIX veke* [Illustrated History of French Literature in the 19th Century]. Moskva: Izd. M. Prokopovicha [in Russian].
10. [Review]. (1897). Charles Marc Des Granges. *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)*. Paris: Hachette, 1897. 514 p. *Vestnik Evropy*, 186(7), 838 [in Russian].
11. Stroev, V. (1842). *Parizh v 1838 i 1839 godakh* [Paris in 1838 and 1839]. Part 2. Sankt-Peterburg: Tip. A. Iogansona [in Russian].
12. Tarle, E. (1958). Pechat vo Frantsii pri Napoleone I [The Press in France under Napoleon I]. In E. Tarle, *Sochineniia*: v 12 t. Vol. 4 (pp. 483–544). Moskva: Izdatelstvo AN SSSR [in Russian].
13. Khmuryi, V. ([1926?]). *Notatky pro teatr, kino ta prostorove mystetstvo* [Notes on Theater, Cinema and Spatial Art]. [Kharkiv]: Rukh [in Ukrainian].
14. Des Granges, Ch. M. (1897). *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)* [Geoffroy, and Dramatic Criticism Under the Consulate and the Empire (1800–1814)]. Paris: Hachette [in French].
15. Geoffroy, J. L. (1825). *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy* [Course of Dramatic Literature, or Collection by Order of Subjects of Geoffroy's Feuilletons]. T. 1–6. Paris: Pierre Blanchard [in French].
16. Goethe, J. W. (1921). The Methods of French Criticism. In J. E. Spingarn (Arr.), *Goethe's Literary Essays. A Selection in English* (p. 184). New York: Harcourt, Brace and Company.
17. Hohendahl, P. U. (2016). *The Institution of Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
18. *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire, 1851–1861*. (1888). [Journal des Goncourt: Memoirs of Literary Life, 1851–1861]. Paris: G. Charpentier et Cie, éditeurs [in French].
19. Kisch, E. E. (Ed.). (1923). *Klassischer Journalismus: die Meisterwerke der Zeitung* [Classic Journalism: The Masterpieces of the Newspaper]. Berlin: Rudolf Kaemmerer Verlag [in German].
20. Hoefer, J. C. F. (Ed.). (1857). *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter* [New General Biography Covering the Period From Ancient Times to the Present Day, With Bibliographic Information and References to Sources]. Vol. 20. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie [in French].

21. Siegfried, S. L. (1994). The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press. In M. R. Orwicz (Ed.), *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France* (pp. 9–20). Manchester: Manchester University Press.
22. Welschinger, H. (1882). *La censure sous le Premier Empire. Avec documents inédits* [Censorship Under the First Empire. With Previously Unpublished Documents]. Paris: Charavay Frères Éditeurs [in French].

OLEXANDER KLEKOVKIN

THE KINGDOM OF THE THEATRICAL FEUILLETON

Abstract. The status of “king of theatrical criticism” (“König der Kritik,” “król krytyki,” “king of criticism”) in the nineteenth century was held by the French critics Julien Louis Geoffroy, Jules Janin, and Francisque Sarcey; the German critics Alfred Kerr and Herbert Ihering; and, in the Russian Empire, Vlas Doroshevich and Alexander Kugel. Later, Kugel’s intellectual heir, Isaak Turkeltaub, though not granted a royal title, nevertheless attained a significant diplomatic status as doyen. Of course, these are metaphors, yet all the aforementioned authors shared a common feature: they all worked in the genre of the “dramatic feuilleton,” the origins and transformations of which are far from self-evident. The present study attempts to outline both the genesis of this genre and its essential characteristics, as realized in the journalistic practice of the “father of the theatrical feuilleton,” Julien Louis Geoffroy. The analysis is based on the communicative theory of genre (genre as a mode of communication). Examples are examined of the “king of the feuilleton” interacting with his readers and, more broadly, with his entire “kingdom”: the protagonists of his feuilletons, his competitors, and the structures of power. Finally, the article formulates prospects for further research, namely, the problem of the relationship between the theatrical feuilleton and its closest relatives and successors: the review, the survey, and other related genres.

Keywords: theatrical criticism, theater journalism, king of theatrical criticism, dramatic feuilleton, theatrical feuilletons of Julien Louis Geoffroy, theater essay, theater review.

Стаття надійшла до редакції 03.07.2025

Традиції «Березоля» та культурні тренди середини
1930-х у виставі «Платон Кречет» Харківського театру
ім. Т. Г. Шевченка
Traditions of the Berezil Theater and Mid-1930s Cultural
Trends in the Kharkiv Taras Shevchenko Theater Production
of *Platon Krechet*

УДК 792.2.091.6(477.54):821.161.2.09(092)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346000

Ольга Дорофеева

Olga Dorofieieva

Аспірантка кафедри театрознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, старша викладачка кафедри
театрознавства Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: dorofieievaolga@gmail.com

Ph.D. Student in the Department of Theater Studies
at Kyiv National Ivan Karpenko-Kary University of Theater,
Cinema and Television, Senior Lecturer in the Department
of Theater Studies at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National
University of Arts
orcid.org/0000-0002-3049-5185

Анотація. Мета статті — окреслити мистецьку стратегію «Березоля» у перші роки після відсторонення Леся Курбаса від керівництва, а також проаналізувати реакцію колективу на кардинальні зміни в ідеологічному та естетичному кліматі театру. Дослідження базується на знаковій виставі театру «Березіль» — «Платон Кречет» (1935, режисер Борис Тягно). Використано історико-системний метод для відстеження змін у художньому мисленні колективу, культурно-стилістичний та описовий методи для аналізу сценічної естетики та акторської гри. Ключовим інструментом є метод реконструкції вистави, що ґрунтується на архівних матеріалах, рецензіях та спогадах сучасників, дозволяючи відтворити динаміку постановки. Наукова новизна дослідження полягає у спробі об'єктивного, незаангажованого аналізу етапної вистави театру середини 1930-х років, яку в радянському театрознавстві аналізували здебільшого з тогочасних суспільно-політичних позицій. Основний акцент зроблено на внутрішній боротьбі театру за збереження його творчого потенціалу. В результаті дослідження авторка доходить висновку, що вистава «Платон Кречет» стала знаковою для «Березоля» не лише тому, що вона була втіленням актуальних тем та стилістичних ознак періоду активного впровадження в Україні соціалістичного реалізму. Аналіз засвідчив, що вистава відобразила художні та політичні виклики, що постали перед колективом в середині 1930-х років. Водночас постановка «Платон Кречет» продемонструвала майстерність театру, який гідно подолав ці виклики, трансформувавши власні естетичні принципи задля виживання і продовження роботи.

Ключові слова: Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, історія українського театру, березільська культура, режисура Бориса Тягна, соціалістичний реалізм, драматургія Олександра Корнійчука.

Постановка проблеми. У середині 1930-х років дедалі більшої популярності на сценах українських театрів здобувають п'єси Олександра Корнійчука, який у цей час впевнено підіймається на літературний олімп, де затримається аж на кілька десятиліть. Твори цього радянського драматурга не витримують сучасної критики, але можуть бути розглянуті як показовий матеріал для аналізу механізмів упровадження

соціалістичного реалізму й формування масової свідомості через нав'язування певних тем, героїв і пов'язаних із ними політичних цінностей. На художніх вадах п'єс О. Корнійчука неодноразово наголошували сучасні театрознавці та літературознавці, зокрема відмічаючи, що саме «в цих творах були започатковані ті сталі риси майбутньої драматургії, які почали гальмувати її розвиток у післявоєнні роки» [5, с. 678]. Попри

це вистави за творами О. Корнійчука ставали значними подіями тодішньої сценічної практики, а отже, деякі сильні риси їм також притаманні.

«Платон Кречет» відкриває нову лінію в драматургії автора, розробляючи, на противагу вже випробуваній монументальній історико-героїчній тематиці, камерний сюжет з життя радянської інтелігенції. Головний герой п'єси — хірург, не тільки професіонал, відданий своїй справі, а й людина з почуттям громадського обов'язку, творчими пориваннями, прагненням до вдосконалення медицини. Вистави за цим твором з'являються на сценах майже всіх українських та деяких російських театрів. Поряд з одноманітними сценічними копіями, деякі втілення твору стають дійсно важливими художніми подіями, що ознаменували актуальні тенденції в радянському мистецтві, зокрема появу нового типу героя. До таких вистав, безумовно, можна віднести «Платона Кречета», поставленого у Державному драматичному театрі «Березіль», прем'єра якого відбулася 5 лютого 1935 року.

Актуальність дослідження полягає у необхідності об'єктивного та неупередженого аналізу вистави «Платон Кречет» у театрі «Березіль», що уникає спрощеного соціально-політичного підходу та тенденційних характеристик. Враховуючи те, що сучасні театрознавці та літературознавці неодноразово наголошували художні вади п'єси О. Корнійчука, важливо з'ясувати, якими були сценічні особливості вистави та якою мірою вони відповідали актуальним тенденціям в радянському мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну частину джерел складають первинні документи, що забезпечують безпосереднє бачення епохи: рецензії, статті та матеріали, створені в період постановки вистави «Платон Кречет». Публікації Б. Гарта, Є. Терна, Ю. Мейтуса та Б. Тягна в газетах «Березілець» та «Харьков рабочий» 1935 року дають змогу відтворити первинну реакцію критики, а також зафіксувати позицію самих митців. Ці публікації є важливими, оскільки відображають те, як виставу сприймали сучасники, що вони думали про режисерську роботу та акторську гру до того, як вистава була канонізована або політично оцінена. Важливу

роль в дослідженні відіграють архівні документи, зокрема протоколи виробничих нарад (1950). Хоча вони були складені пізніше, в період створення нової версії вистави, ці документи є цінним джерелом для вивчення того, як самі творці та працівники театру ретроспективно осмислювали виставу.

Інша група джерел включає пізніші театрознавчі праці. Дослідження А. Горбенка «Харківський державний орден Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка» (1979) є базовим джерелом з історії театру і містить загальний, хоча й ідеологічно забарвлений, огляд вистави та її місця в репертуарі.

На цьому тлі особливої ваги набуває концепція М. Гринишиної. Її фундаментальна монографія «Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках» (2006) виконує ключову функцію в нашому дослідженні. М. Гринишина вперше помістила виставу «Платон Кречет» у більш широкий, деідеологізований контекст української драматургії та театрального процесу 1930-х років. На відміну від попередників, дослідниця глибоко аналізує механізми ідеологічного підсилення та естетичної самооборони театрів. Її праця допомагає зрозуміти, наскільки постановка Б. Тягна відображала загальні тенденції виживання та творчої трансформації театрального колективу в умовах зростаючого тиску соцреалізму. Підкреслимо, що монографія М. Гринишиної надає необхідну аналітичну рамку для подальших об'єктивних досліджень.

Важливими є також біографічні праці, як-от «Мар'ян Крушельницький» (1985) В. Русанова, а особливо спогади «Ми — березільці» (2008) Р. Черкашина і Ю. Фоміної. Ці видання допомагають простежити, як творчий метод акторів та режисерів, що були виховані в «Березолі», трансформувалися і зберігалися в умовах нового театру. Значну цінність мають статті, що аналізують зв'язок вистав, створених після усунення Курбаса, з попередньою практикою «Березоля», зокрема робота Ю. Сисоевої «Початок режисерської діяльності М. М. Крушельницького...» (1997). Це джерело дозволяє детально проаналізувати, як учні Леся Курбаса адаптували його

новаторські методи для підтримування художнього рівня в новій реальності.

Метою статті є виявити мистецьку стратегію театру «Березіль» в перші роки після відсторонення від його керівництва Леся Курбаса на прикладі вистави «Платон Кречет» (1935) режисера Бориса Тягно.

Виклад основного матеріалу. Втілення п'єси О. Корнійчука для «Березолу» було не просто відповідальним завданням, а свого роду творчим випробуванням, зважаючи на складний та вкрай неоднозначний період в історії театру — перші роки після відсторонення від керівництва Леся Курбаса. Виставу поставив Борис Тягно, один з представників курбасівської режисерської школи, вихованець Режлабу, в ці роки — художній керівник Харківського театру робітничої молоді. Постановник прагнув подати виставу в оптимістичному тоні, про що згадує актор Роман Черкашин: «Б. Тягно поставив завдання створити у виставі світлий, радісний романтико-поетичний образ життя, сповнений мажорної творчої енергії» [13, с. 119]. Очевидно, що таке трактування не відображало особисте бачення режисера, а радше відповідало загальним мистецьким тенденціям того періоду: обов'язковості оптимістичного погляду на сучасність, ігноруванню об'єктивних суперечностей дійсності та обов'язковій вірі у світле майбутнє замість обґрунтованої тривоги щодо реальних перспектив суспільної та культурної кризи.

Про намір передати у виставі «Платон Кречет» оптимістичний настрій сучасності на догоду тогочасній ідеології може свідчити й інтерв'ю композитора Юлія Мейтуса, в якому штучний пафос затьмарює ідеї художнього задуму: «В музиці до цієї п'єси я хотів показати, дати глядачеві відчути радість, мажор нашої чудесної епохи» [6]. Варто зазначити, що Ю. Мейтус є автором музики до ряду вистав Леся Курбаса, його співпраця з «Березолем» розпочалася в 1927 році, тобто його також можна вважати представником «березільської школи». Безумовно, у виставі «Платон Кречет» композитор спільно з режисером запропонували складніше та багатозначніше використання музики, аніж це декларувалося тогочасною пресою. Детальніше завдання

музики визначає в інтерв'ю Б. Тягно: «В музиці ми хочемо знайти емоційно-ліричний обертон, що мусить ще більше схвилювати глядача. Її завдання не “потрясати його”, не “роздирати страсті”, а полегшити сприйняття, так би мовити, настроїти глядача. Музика дуже економна. В п'єсі лише вісім номерів» [2].

Основна музична тема у виконанні симфонічного оркестру лунала в час радісного піднесення, підкреслюючи світлі моменти дії, інша — супроводжувала ті сцени, коли проявлялася мужність головного героя або персонажі згадували страшні, болісні події минулого (смерть батька Платона, вчинок санітарки в роки громадянської війни). Третя ж музична лінія мала і конкретне функціональне значення у виставі — вона лунала, коли головний герой, відповідно до сюжету, починав грати на скрипці, та, безумовно, створювала і певний ліричний настрій, ставала темою розкриття потаємних почуттів Платона, зародження його любові до Ліди. «Спираючись на таку деталь, як гра на скрипці зовнішньо стриманого, зосередженого на суто ділових і “прозових” сторонах своєї професії хірурга Кречета, Б. Тягно вдався до значного розширення функцій музики у виставі. Звуки скрипки, що у час поетичної задуми опинялася в руках Платона, підхоплював симфонічний оркестр» [13, с. 120]. Таким чином, музика набувала у виставі різноманітних функцій — доповнювала зміст сценічної дії відповідною атмосферою, розкривала підтексти та ставала рушієм сюжету.

Сценографію до «Платона Кречета» створив Ніссон Шифрін — художник єврейського походження, який значну частину свого життя провів в Україні та мав міцний зв'язок з українською авангардною традицією, але в 1930-х роках позиціювався як московський митець. Він співпрацював з «Березолем» в 1928 році як художник вистави «Змова Фієско в Генуї». В «Платоні Кречеті» сценографія значною мірою допомагала «підкреслити поетичний настрій весни, оновленої природи» [13, с. 119]. Мотив весни та пробудження почуттів став провідним у художньому образі вистави.

Режисер Б. Тягно характеризує роботу художника так: «Насамперед, його оформлення дуже

просте, але бадьоре. Той світ, що ми подаємо в п'єсі, показується в оформленні сонячним, радісним, квітучим» [2]. З описів Р. Черкашина можна уявити, як ці настрої втілювалися в оформленні різних місць дії: «За широкими вікнами просторої, світлої кімнати хірурга Кречета розкішно цвіли яблуні. Благородною простотою визначався домашній кабінет голови облвиконкому Береста. Сявав білим, без жодної темної деталі, вестибюль лікарні. Яскравим сонячним світлом була сповнена остання дія. Єдиним романтичним контрастом до цієї по-весняному піднесеної атмосфери залишалася сцена у кімнаті Кречета із нічною грозою та зливою» [13, с. 119–120]. Світлини, що збереглися, засвідчують — у виставі були використані павільйонні сценографічні конструкції для максимально реалістичного відтворення внутрішнього середовища приміщень, де відбувається дія. Водночас важко не відмітити певну спрощеність, узагальненість і «стерильність» інтер'єрів спектаклю, а також відсутність детальної побутової розробки у його сценографічному вирішенні.

З виразною іронією характеризує художнє оформлення вистави театрознавиця Ю. Сисова: «на звичній до конструкцій березільській сцені в перший раз було випробувано таку улюблену театром тоталітарної епохи декорацію — імітацію наповнених сонячним сяйвом розкішних апартаментів, у величезні вікна яких зазирали квітучі яблуні — метафору глобального колективного проекту “квітуча країна соціалізму”» [10, с. 42]. Безумовно, зміну художніх та змістовних аспектів сценографії важко не помітити, якщо вдатися до порівнянь з роботами курбасівського періоду, однак подібних трансформацій зазнали всі сфери тодішньої культури.

Втім, варто зауважити, що режисер, композитор та художник виступали однодумцями під час створення єдиного художнього образу, їх засоби не суперечили магістральній ідеї вистави. Завдяки такій цілісності задуму сценічне втілення «Платона Кречета» стало помітним художнім досягненням. «Режисер Б. Тягно, художник Н. Шифрін і композитор Ю. Мейтус намагалися створити таку атмосферу, яка б допомогла глибше розкрити образи сучасників. Лаконізм, особлива стриманість, сувора і мужня простота

визначали атмосферу вистави» [3, с. 90], — так коментує емоційне забарвлення вистави театрознавець А. Горбенко, відзначаючи й інші відтінки, окрім радості та оптимізму, які найчастіше визначала преса того часу.

Суперечливі моменти у розвитку «Березолу» в цей період підкреслює і наявність певного конфлікту між керівництвом театру та трупю щодо пошуку стилю акторської гри: «Вистава мала підтвердити відданість театру естетичним засадам соціалістичного реалізму, під яким щонайперше розумілася вірність живій натурі. До цього прагнув директор нашого театру О. Лазоришак, який енергійно розгорнув читку й обговорення п'єси в робітничих колективах, організував консультації з лікарями, навіть повів акторів на хірургічну операцію у клініці Медичного інституту. Однак “вивчення життя” не допомогло березільським акторам забути все те, чому їх було навчено у школі майстерності Леся Курбаса» [13, с. 120]. Так тонко натякає на складнощі процесу нав'язування стандартів соціалістичного реалізму в колективі, де була вкорінена унікальна методологія театру Леся Курбаса, безпосередній учасник подій Роман Черкашин.

На початку репетиційного процесу режисер Б. Тягно не міг запропонувати акторам вірного тону виконання, який би відповідав п'єсі та його задуму. Як експеримент він порадив акторам говорити напівголосно, щоб створити камерну атмосферу. Це суперечило традиціям «Березолу», де тексти, в умовах відсутності психологічної розробки персонажів, практично завжди промовлялися на весь голос. В одній з тогочасних газет знаходимо такі міркування режисера щодо акторських завдань: «В виконанні артист має знайти пафос думки автора найреалістичнішою подачею характеру, не піднімаючись на ходулі та в той же час не скочуючись на побутовий рівень. В композиції вистави слово автора займає найпочесніше місце» [12]. Виконавська манера, яку запропонував режисер, сприяла справжньому переламу в акторському методі і не передбачала повної та остаточної відмови від березільських засад.

На головну роль було призначено трьох провідних акторів: Амвросія Бучму, Олександра Сердюка та Олександра Хвилю. Найглибше трактування

образу зміг знайти А. Бучма: він передав психологічно складний, багатогранний характер героя та задав філософський настрій усій виставі. Ключовим для розкриття образу став монолог Платона з черепом, в якому лунали міркування героя про життя і смерть — цікаво, що в пізнішій версії п'єси О. Корнійчук позбувся цього монологу. Театрознавець А. Горбенко зазначає, що в роботі над образом Платона А. Бучма «виявив нові грані свого обдаровання. В образі, створеному митцем, поєднувалась романтика з суворою стриманістю і скупістю в передачі зовнішніх ознак почуттів. Актор шукав великих узагальнень і справжньої романтики» [3, с. 88].

Дещо інше трактування образу запропонував Олександр Сердюк: «Героїка і романтизм, справжня пристрасність і велика життєва правда органічно поєднувалися у ньому. <...> Висока культура поведінки Платона відчувалася навіть у дрібницях. Його воля і стриманість були передані Сердюком дуже поетично, актор немовби підкреслював, що ці якості можуть незвичайно підносити і прикрашати людину» [3, с. 89]. М. Гринишина вказує на певні відмінності в манері двох виконавців, а також на прорахунки у грі Сердюка: «О. Сердюк, граючи Платона, визначався меншим темпераментом, емоційною врівноваженістю впродовж більшості дійових моментів вистави, але водночас зайвою патетичністю у сцені монологу героя з черепом, надмірною реакцією у драматичних сценах» [4, с. 146]. Попри ці хиби, які можна відмітити в багатьох роботах О. Сердюка, роль Платона Кречета він виконував протягом багатьох років і зазвичай її вважають одним із найзначніших творчих досягнень актора.

На роль Ліди було призначено Наталю Ужвій, яку дублювала Валентина Чистякова, а у третьому складі грала Ольга Даценко. А. Горбенко дає дуже високу оцінку грі Н. Ужвій: «Ліда поруч з Оксаною [у виставі «Загибель ескадри» 1933 року. — О. Д.] — одна з найкращих ролей Н. Ужвій у радянському репертуарі 30-х років. Майстерності актриси властиві чіткість форми, загостреність малюнка» [3, с. 89], також театрознавець відмічає і тонке нюансування почуттів героїні. При цьому варто зауважити, що відгуків на виконання цієї ролі Н. Ужвій небагато,

ймовірно через короткий термін, протягом якого їй довелося грати Ліду — восени 1936 року актриса перейшла до трупи Київського театру ім. І. Франка.

Протягом багатьох років роль Ліди виконувала В. Чистякова, яка від середини 1930-х років була провідною актрисою театру. В цей період розкриваються нові грані її обдаровання, що не знайшли прояву в виставах Леся Курбаса. Їй вдалося передати зовнішню жіночність Ліди та її глибокі переживання. «Краса і складність характеру молодої жінки, чистота і глибина духовного світу героїні Чистякової підкоряли глядачів. Глибоке розуміння людської психології визначили витонченість артистичних засобів, їх філігранність і виразність. Актрисі не довелося спеціально вигадувати зовнішній пластичний малюнок ролі. Манера поведінки народилася органічно, сама собою. Від постійного душевного хвилювання Ліди з'явився поривчастий жест, а очі наче увібрали весь світ. Відбувся процес повного перевтілення» [3, с. 89]. М. Гринишина визначає, що завдяки майстерності актриси роль Ліди стала однією з центральних у виставі: «Окрасою вистави була Ліда у виконанні В. Чистякової, якій актриса додавала рис жіночності, психологічної витонченості, здатності на тонкі душевні хвилювання. Палкі очі, поривчасті жести, летюча хода, розмаїття інтонацій Ліди виправдовували почуття до неї Платона та Аркадія, становили основу її жіночої привабливості. Майстерність, з якою актриса передавала складну гаму почуттів та нюанси поведінки своєї героїні, поставили Ліду у центр спектаклю поруч з Кречетом» [4, с. 147].

Одним із найяскравіших образів у виставі був Бублик, якого М. Крушельницький виконував у комедійному ключі. У цей період актор починає працювати з віковими характерними ролями. Саме від Бублика можна відрховувати ряд комедійних персонажів із живою мовою, оригінальним і неоднозначним характером та ексцентричними рисами поведінки, яких у творчій біографії М. Крушельницького стає досить багато. Театрознавець В. Русанов стверджує, що сам драматург запропонував відомому актору та художньому керівникові театру зіграти цю роль: «одного зимового дня Олександр

Корнійчук приніс у театр нову п'єсу, поклав її на стіл перед Крушельницьким і сказав:

— Тут, Мар'яне Михайловичу, є й для вас ролька. Причому гостренька, з перцем» [9, с. 90].

Невідомо, чи саме так було зроблено вибір виконавця на роль Бублика, однак цей персонаж завдяки майстерному втіленню користувався, мабуть, найбільшою популярністю у глядача: «Роль старого дивака й оригінала — лікаря Бублика — було розроблено з надзвичайною технічною віртуозністю. Крушельницький відкрив в образі свого персонажа безліч тонких і водночас дуже виразних сценічно-психологічних відтінків, неймовірно комічних, але й людських, теплих, душевних. Бублик у виконанні Мар'яна Михайловича викликав у залі непереборний сміх, схвальні оплески й породжував загальну щирі симпатію» [13, с. 121], — згадує Р. Черкашин, який також був залучений до роботи над виставою. Другим виконавцем ролі Бублика був Андрій Макаренко, який, вочевидь, за рівнем майстерності та популярності не міг конкурувати з М. Крушельницьким. До речі, їх часто призначали на одну роль. У Р. Черкашина знаходимо таке зауваження щодо А. Макаренка: «Успішно грав невеличкі характерні ролі, а крім того був дублером-копійстом у комедійних ролях М. Крушельницького» [13, с. 131].

Голову обличчю Павла Семеновича Береста О. Корнійчук задумував як уособлення найкращих рис партійного чиновника, що робило цей образ досить прямолінійним, не надто виразним для виконання. На цю роль були призначені досвідчені актори Данило Антонович та Іван Мар'яненко, а пізніше також Григорій Козаченко. Про відмінності в підході до ролі можна зауважити, що «І. Мар'яненко підкреслював у Бересті його громадський темперамент, партійну принципи і вимогливість, Д. Антонович не забув додати йому рис поетичності, мрійливості, які ріднили голову виконкому з Платоном» [4, с. 147]. Д. Антоновичу вдалося найкраще виявити в герої певну людність і притаманні йому особисті якості, а не лише соціальні характеристики.

Основним негативним героєм п'єси було введено завідувача лікарні Аркадія Павловича. Він вступав у конфлікт із Платоном як у професійній

діяльності, так і в особистому житті, адже був закоханий у Ліду. Цю роль виконували Дмитро Мілютенко та Роман Черкашин. А. Горбенко пише: «Обидва актори відмовилися від суто зовнішніх прийомів вираження характеристики Аркадія, вони не грали його і відверто негативним персонажем. У характері Аркадія поєднувалась зовнішня привабливість із жорсткими і суворими рисами холодної, безсердечної людини, адже, щоб “доскочити слави”, він не зупинявся навіть перед наклепом на Платона Кречета» [3, с. 90]. Втім, між виконавцями були й певні відмінності, які найкраще характеризує сам Р. Черкашин: «Роль кар'єриста Аркадія Д. Мілютенко грав із властивою йому березільською гостротою та відточеністю інтонацій, пластики, жестів. Душевно черства людина, бездарність, що пробиває собі дорогу інтригами — таким запам'ятався його герой. Виконуючи у другому складі цю роль, я пішов трохи іншим шляхом. Я прагнув змалювати образ інтелігента, молодого лікаря, захопленого поверхово й догматично сприйнятими марксистськими ідеями, своє розуміння яких він утілює у різного штабу інструкціях, ухвалях і навіть доносах, засліплювала мого Аркадія щира закоханість у Ліду, що викликала ревності й заздрість до суперника» [13, с. 121].

Марію Тарасівну, матір Платона, грали Ганна Бабіївна, Антоніна Смерека та Ніна Герасімова. «За загальним малюнком, Марія Тарасівна — жінка з народу, проста у вимові і скромно одягнена у домашнє плаття з білим комірцем; гладенька зачіска і хусточка в руках доповнювали ансамбль. Весь характер зосереджувався у безкрайому материнському почутті любові і гордості за сина, який живе для людського добра» [4, с. 147–148].

Досить яскраві сценічні рішення знайшли також виконавці епізодичних ролей. Молодого колегу Платона — Стюпу грали в перших по прем'єрі показах Євген Бондаренко, М. Пішванів, В. Сокіл, асистентку Валю — Євгенія Петрова, Сусана Коваль, І. Мільчо, пізніше цю роль також виконувала Юлія Фоміна. Було залучено й інших акторів, не будемо перелічувати всіх, адже особливості їх виконання встановити важко. Більшість відгуків свідчать про міцний акторський ансамбль: «Загалом акторський ансамбль вистави <...> був найбільшою чеснотою

вистави» [4, с. 148]; вистава «стала виявом найкращих творчих можливостей перейменованого акторського колективу колишніх березильців» [13, с. 120]. «Платон Кречет» залишався в репертуарі протягом довгого часу, а програми різних років свідчать про введення у виставу інших акторів, що обумовлено постійними змінами у трупі в надто непростий для театру період.

Вистава «Платон Кречет» мала значний успіх у глядача та вже за перші два місяці була зіграна 50 разів. Надії, котрі покладалися на виставу щодо реабілітації театру перед владою та «робітничим глядачем», повністю виправдалися. Один з журналістів зазначає: «З великою відповідальністю можна констатувати, що протягом останніх сезонів у харківських театрах жодна п'єса, навіть така майстерна, як “Загибель ескадри”, не дорівнюється успіху “Платона Кречета” <...> На сьогодні театр “Березиль” певний, що коли б було змагання “Платонів”, то в УСРР першість взяли б харківці» [11]. Звісно, такі заяви не можуть правити за об'єктивний показник успіху вистави, але є і багато інших джерел, які відзначають важливість «Платона Кречета» для налагодження діалогу театру з харківським глядачем та художню значущість цієї роботи. «Платон Кречет» знаменував справжню перебудову творчих методів театру в бік сценічного реалізму, психологічної манери виконання, при цьому у виставі зберігалося прагнення «Березолу» до філософського заглиблення в драматичні суперечності сучасності. Одним з показників визнання вистави можна вважати те, що вона «була представлена на міжнародному фестивалі драматичних театрів у Ленінграді в 1936 році» [3, с. 90].

У 1950 році театр знову звернувся до цієї п'єси О. Корнійчука. Нову версію «Платона Кречета» здійснили режисер В. Воронов та художник В. Греченко. Вистава не мала такого резонансу, як перше сценічне прочитання п'єси, це була радше спроба оновити легендарну постановку. Деякі актори втілювали ті ж ролі, що і 15 років тому: Платона знову грав О. Сердюк, Береста — Д. Антонович та Г. Козаченко, Марію Тарасівну — Г. Бабіївна, Бочкарьову — Л. Криницька, Бублика — М. Крушельницький, А. Макаренко та Ф. Радчук, який в попередній виставі був

введений на роль Аркадія через кілька років після прем'єри. Новими виконавцями були також І. Костюченко в ролі Аркадія (у виставі 1935 році актор зіграв епізодичну роль шофера Васи), Р. Колосова в ролі Ліди.

У протоколі обговорення вистави колективом театру перед прем'єрою І. Марьяненко зазначає: «Дуже тяжка річ відновлення п'єси. Треба знайти щось інше, щоб знов зазвучало щось нове. Тим паче, що п'єсу відновлює молодий режисер, а грають майже старі виконавці. Вистава слабша за стару» [7, с. 10]. Подібні думки висловлює і Д. Антонович: «Відновлюючи виставу треба було грати по-новому. Я бачу, що ми хочемо реставрувати, а це не можливо. Її треба було грати по-новому. Нема свіжого підходу» [7, с. 15]. На дорікання керівництва режисер В. Воронов відповідав, що намагався переосмислити твір, але самі актори віднеслися до роботи як до поновлення: «а тому й вистава не повноцінна. Я ставив нові задачі виконавцям, щоб зняти штамп акторського виконання в виставі, яку вони грали <...> вигнати слащавість, сентиментальність, яка була в першій редакції» [8, с. 2]. Також режисер відзначає короткі терміни, що були відведені на роботу, це завадило створенню повноцінної нової вистави, змусило вдатися до повторюваності з попередньою версією.

Вочевидь, у «Платоні Кречеті» 1950 року з організаційних причин не вдалося досягти гармонії між режисерським задумом і акторськими роботами: у колективі бракувало єдиного розуміння підходу до п'єси, а відсутність авторитету В. Воронова, ймовірно, відіграла негативну роль.

Вистава не могла конкурувати з попередньою версією за масштабом резонансу та силою впливу на розвиток колективу. Попри окремі зауваження до темпоритму, преса загалом позитивно оцінила постановку «Платона Кречета» 1950 року. «В цілому режисура (В. Воронов) забезпечила хорошу ансамблевість спектаклю. Гра акторів різних поколінь спрямована на поетизацію радянських людей, їх натхненої творчої праці. Однак, режисерові, на наш погляд, треба було б подумати над тим, щоб надто уповільнений ритм першого акту не випадав із загального стилю спектаклю» [1].

Висновки. Дослідження підтвердило, що вистава «Платон Кречет» (1935) режисера Б. Тягно стала етапною в історії театру «Березіль». Її успіх був обумовлений втіленням актуальних тем, стилістичних ознак періоду активного впровадження соціалістичного реалізму в Україні і тим, що вона засвідчила мистецьку стратегію колективу в умовах зламу: здатність гідно долати художні й політичні виклики після відсторонення Леся Курбаса від керівництва.

Виявлено, що художня стратегія «Березоля» полягала у поєднанні нав'язаних соціальних та літературних трендів із трансформацією власної сценічної традиції. Колектив, зберігаючи філософське заглиблення в драматичні суперечності сучасності, здійснив перехід до сценічного

реалізму та психологічної манери виконання.

Такі методи дослідження дозволили виявити, що цілісність художнього задуму вистави забезпечував, перш за все, синтез режисерських (Б. Тягно), музичних (Ю. Мейтус) та сценографічних (Н. Шифрін) засобів, які працювали на створення єдиного художнього образу. Особливо виразним виглядав у спектаклі перелам в акторському методі: провідні митці, виховані в «Березолі», успішно поєднали березільські засади з новою психологічною глибиною та реалістичністю, що забезпечило виставі високий глядацький інтерес та широкий резонанс. Ця значущість підкреслюється також контрастом із пізнішою постановкою 1950 року, яка не досягла такої цілісності і не мала резонансу подібного масштабу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вербицький П. «Платон Кречет». *Соціалістична Харківщина*. 1950, 28 жовтня.
2. Гарт Б. Розмова з Б. Тягно. *Березілець*. 1935, 5 лютого.
3. Горбенко А. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1979. 200 с.
4. Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках. Київ: Інтертехнологія, 2006. 295 с.
5. Історія української літератури: ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь. 1993. 784 с.
6. Мейтус Ю. Лейтмотив — весна: Нова постановка театру «Березіль». *Харьков рабочий*. 1935, 5 лютого.
7. Протокол виробничої наради с приводу обговорення вистави «Платон Кречет» (1950) від 26.10.1950. Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 121. Рукопис. 21 арк.
8. Протокол обговорення вистави «Платон Кречет» О. Корнійчука (1950) від 21.10.1950. Архівні фонди музею Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 121. Рукопис. 17 арк.
9. Русанов В. Мар'ян Крушельницький: Біографічна повість. Київ: Молодь, 1985. 168 с.
10. Сисоева Ю. Початок режисерської діяльності М. М. Крушельницького у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. *Леся Курбас, Мар'ян Крушельницький. «Березіль»*: зб. ст. Харків: Харківський державний інститут культури, 1997. С. 40–46.
11. Терн Є. П'ятдесят вистава. *Березілець*. 1935, 3 квітня.
12. Тягно Б. Над этой пьесой интересно работать: Нова постановка театру «Березіль». *Харьков рабочий*. 1935, 5 лютого.
13. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці: театральні спогади-роздуми. Київ: Акта, 2008. 347 с.

REFERENCES

1. Verbytskyi, P. (1950, October 28). Platon Krechet [Review of the play *Platon Krechet*]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna* [in Ukrainian].
2. Hart, B. (1935, February 5). Rozмова z B. Tiahnom [Conversation with B. Tyagno]. *Berezilets* [in Ukrainian].
3. Horbenko, A. (1979). *Kharkivskiy derzhavnyi ordena Lenina akademichnyi ukrainskyi dramatychnyi teatr imeni T. H. Shevchenka* [Kharkiv State Order of Lenin Taras Shevchenko Academic Ukrainian Drama Theater]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Hrynyshyna, M. (2006). *Teatr ukrainskoi dramaturhii: Suchasna ta klasychna ukrainska piesa na stsenakh teatriv u 1930-kh rokakh* [Ukrainian Drama Theater: Modern and Classical Ukrainian Plays on Theater Stages in the 1930s]. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
5. Aheeva, V. P., Boiko, L. S., Briukhovskiy, V. S., Burbela, V. A., Hromova, V. V., Dziuba, I. M., Donchuk, V. H., Zhulynskiy, M. H., Zahoruiko, Yu. A., Zub, I. V., Ivaniuk, S. S., Ilnytskyi, M. M., Kovaliv, Yu. I., Kravchenko, A. Ye., Kryzhanivskiy, S. A., Leta, V. P., Melnyk, V. O., Myshanych, O. V., Morenets, V. P., Naienko, M. K.,... Shumylo, N. M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury. XX stolittia* [History of Ukrainian Literature. 20th Century]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Meitus, Yu. (1935, February 5). Leitmotyv — vesna: Nova postanovka teatru “Berezil” [Leitmotif — Spring: New production by the Berezil Theater]. *Kharkov rabochyi* [in Ukrainian].
7. Minutes of the production meeting to discuss the play *Platon Krechet*. (1950, October 26). Archival fonds of the Museum of the Taras Shevchenko Kharkiv Theater. Fond 121. Manuscript. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
8. Minutes of the discussion of the play *Platon Krechet* by O. Korniyuchuk. (1950, October 21). Archival fonds of the Museum of the Taras Shevchenko Kharkiv Theater. Fond 121. Manuscript. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
9. Rusanov, V. (1985). *Marian Krushelnytskyi: Biohrafichna povist* [Marian Krushelnytsky: A Biographical Story]. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
10. Sysoieva, Yu. (1997) Pochatok rezhyverskoi diialnosti M. M. Krushelnytskoho u Kharkivskomu ukrainskomu dramatychnomu teatri im. T. H. Shevchenka [The beginning of M. M. Krushelnytsky's directing career at the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theater]. *Les Kurbas, Marian Krushelnytskyi. Berezil*: [edited volume]. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Culture [in Ukrainian].
11. Tern, Ye. (1935, April 3). Piatdesiata vystava [Fiftieth performance]. *Berezilets* [in Ukrainian].
12. Tyagno B. (1935, February 5). Nad etoj pesoj interesno rabotat: Nova postanovka teatru “Berezil” [It is interesting to work on this play: New production of the Berezil Theater]. *Harkov rabochij* [in Russian].
13. Cherkashyn, R., Fomina, Yu. (2008). *My — bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy* [We are Berezil Residents: Theatrical Memories and Reflections]. Kyiv, Ukraine: Akta [in Ukrainian].

OLGA DOROFIEIEVA

TRADITIONS OF THE BEREZIL THEATER AND MID-1930S CULTURAL TRENDS IN THE
KHARKIV TARAS SHEVCHENKO THEATER PRODUCTION OF *PLATON KRECHET*

Abstract. The aim of this article is to outline the artistic strategy of the Berezil Theater in the years following Les Kurbas's removal from leadership and to analyze the troupe's response to the ideological and aesthetic shifts that followed. The study focuses on one of the theater's key productions — *Platon Krechet* (1935, directed by Borys Tyahno). A systemic historical approach is employed to trace changes in the ensemble's artistic thinking, complemented by cultural-stylistic and descriptive methods for examining stage aesthetics and acting. The main analytical tool is the reconstruction method, based on archival materials, reviews, and contemporaneous memoirs, which enables the reconstruction of the performance's dynamics. The research novelty lies in offering an objective analysis of a landmark mid-1930s production that Soviet theater scholarship largely interpreted through political lenses. The article highlights the theater's internal struggle to preserve its creative potential. The findings suggest that *Platon Krechet* became a defining production for Berezil not only as a reflection of the rise of socialist realism in Ukraine but also as a response to the artistic and political challenges of the time. The production demonstrated the ensemble's capacity to adapt its aesthetic principles in order to ensure the theater's survival and continued creative work.

Keywords: Kharkiv Taras Shevchenko Theater, history of Ukrainian theater, Berezil culture, Borys Tyahno's directing, socialist realism, Oleksandr Korniyuchuk's dramaturgy.

Стаття надійшла до редакції 09.11.2025

Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі

Contemporary Art Technologies as a Director's Tool in Opera Production

УДК 792.54.071.2:004.8

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346001

Олег Тонкошкура

Старший викладач кафедри оперної підготовки
та музичної режисури Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: olegtenor@gmail.com

Oleg Tonkoshkura

Senior Lecturer in the Department of Opera Training
and Music Directing, Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine, Kyiv
orcid.org/0000-0002-5366-2177

Анотація. Стаття присвячена комплексному дослідженню сучасних арт-технологій як одного з ключових інструментів режисерської роботи в оперному театрі. У центрі уваги перебуває трансформація постановочного мислення під впливом цифровізації, а також роль технологічних засобів у формуванні нових моделей сценічної виразності. Розглянуто особливості використання мультимедійних проєкцій, цифрової сценографії, інтерактивних платформ, систем відстеження руху та технологій віртуальної й доповненої реальності у побудові художнього образу оперної вистави. Проаналізовано, яким чином ці інноваційні рішення впливають на структуру сценічного простору, динаміку сценічної дії та взаємодію між виконавцями й аудиторією. Окремий акцент зроблено на професійних викликах, що постають перед режисером у процесі впровадження новітніх технологій, зокрема на необхідності співпраці з технічними фахівцями, переосмисленні принципів сценічної комунікації та адаптації класичних оперних творів до розширених візуальних можливостей. Визначено ключові тенденції сучасного етапу розвитку оперного мистецтва: поєднання традиційних театральних форм із цифровими засобами, інтеграція аудіовізуальних практик з іншими мистецькими сферами та зростання значення мультимедійної драматургії у створенні постановочної концепції. Зроблено висновок, що арт-технології розширюють інструментарій режисера та сприяють оновленню художньої мови оперного театру, формуючи нові підходи до сприйняття та інтерпретації оперного твору в умовах цифрової культури.

Ключові слова: арт-технології, оперна вистава, режисура, цифровий театр, сценічний простір, мультимедіа, інновації.

Постановка проблеми. У культурному контексті ХХІ століття, позначеному тотальною цифровізацією та переорієнтацією суспільства на візуально-комунікаційні форми взаємодії, оперний театр постає перед необхідністю глибинної трансформації. Технологічні інновації, що активно проникають у всі сфери мистецтва — від кіно та медіаперформансу до інсталяції та віртуальної реальності, — створюють нове середовище художнього існування, у якому традиційні театральні форми стикаються з викликами адаптації та переосмислення. Сучасний глядач, вихований на багатосторонності цифрового досвіду, очікує від оперної вистави високої якості музичного

виконання та складної візуальної драматургії, інтерактивності та інноваційності сценічних рішень. У цих умовах режисер опиняється на перетині мистецьких і технічних сфер, одним з його завдань стає опановувати нові підходи до роботи зі сценічним простором, світлом, мультимедіа, віртуальними середовищами та системами цифрової комунікації.

Проблема полягає у вивченні можливостей арт-технологій та визначенні їхнього впливу на режисерську методологію, музично-драматичну структуру та художню цінність оперного твору. Особливої актуальності набуває питання збереження спадкоємності традиції в умовах

технологічного оновлення, адже надмірна медіатизація ризикує зруйнувати тонку рівновагу між музичною природою оперного жанру та візуальним експериментом. Тож постає необхідність комплексного теоретичного аналізу процесів інтеграції арт-технологій у режисуру, визначення їхнього потенціалу для модернізації оперного театру та окреслення перспектив його розвитку в глобальному цифровому культурному середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема застосування сучасних арт-технологій у режисурі оперної вистави отримує дедалі ширше висвітлення в наукових дослідженнях останніх років, проте комплексний аналіз цього явища залишається фрагментарним. У роботі О. Савчук [3] зосереджено увагу на трансформації професійної діяльності режисера в умовах технологічного розвитку: дослідниця окреслює головні виклики, що постають перед постановником у процесі інтеграції мультимедійних засобів та цифрової сценографії, наголошуючи на необхідності формування нових компетенцій у сфері роботи з цифровими інструментами. Дослідження Т. Совгирі [4; 5; 6; 14] присвячені проблемам впровадження роботизованих систем і штучного інтелекту в процес створення сценічного простору, що відкриває перспективи для виходу на новий рівень режисерського контролю над рухомими конструкціями та динамікою сценічної дії. А. Чібалашвілі [9] розглядає застосування штучного інтелекту в мистецьких практиках і окреслює можливості генеративних технологій для побудови інтерактивних елементів оперної вистави.

У дослідженні К. Юдової-Романової, В. Стрельчук та Ю. Чубукової [10] акцентовано увагу на інноваційних режисерських підходах та технічних засобах, що змінюють естетику сучасної сцени, зокрема у сфері музично-драматичного театру. Робота І. Ян [11] порушує питання співіснування традицій та новачів, що є важливим у контексті пошуку балансу між класичною природою опери та мультимедійним експериментом.

Аналітичні огляди (зокрема дослідження європейських інституцій та огляди інновацій у сфері оперного мистецтва) [12; 13; 16] підкреслюють зростання ролі VR-технологій, інтерактивних

проекцій і цифрового сценографічного дизайну. Однак у більшості робіт домінує фрагментарне висвітлення технічних аспектів, тоді як комплексний аналіз арт-технологій саме як інструмента режисерської діяльності в сучасній оперній виставі залишається обмеженим, що й визначає актуальність та новизну цього дослідження.

Метою статті є здійснити комплексний аналіз ролі сучасних арт-технологій у режисурі оперної вистави, виявити їхній вплив на трансформацію традиційної постановочної моделі, окреслити потенціал технологічних інновацій для оновлення художньої мови оперного театру та визначити роль режисера у цьому контексті.

Виклад основного матеріалу. У сучасному науковому дискурсі поняття «арт-технології» перебуває на перетині мистецтвознавства, медіа-дизайну та цифрової культури, тому його зміст визначається на основі ширшого кола термінів, зокрема медіа-арт, цифрове мистецтво, мультимедійні технології, інтерактивні системи, комп'ютерна сценографія. У працях Л. Мановіча, який одним із перших систематизував явище цифрових мистецтв, медіа-технології розглядаються як «програмно керовані візуальні та сенсорні системи, що створюють нові форми художньої репрезентації та взаємодії» [13, с. 27–35]. Дослідник підкреслює, що цифрові інструменти створюють нову парадигму образотворчості, в основі якої — алгоритм, мінливість та інтерактивність.

М. Данилюк у своєму дослідженні розглядає мультимедійні технології як «сукупність інтегрованих цифрових засобів, що забезпечують поєднання аудіо-, візуальних, текстових та інтерактивних компонентів у процесі створення художнього або навчального контенту» [1, с. 142–145]. Автор акцентує увагу на їх полікомпонентній природі та здатності забезпечувати синхронізовану взаємодію різних медіа-потоків, що є визначальною характеристикою сучасних сценічних технологій. Схожий підхід розвиває А. Аронсон, який характеризує інноваційні сценічні системи як «технологічні модулі, що моделюють простір, ритм і взаємодію актора з цифровим середовищем у реальному часі» [16, с. 43]. Це означення підкреслює, що технологічні елементи набувають статусу активного компонента драматургії.

Спираючись на ці наукові підходи, доцільно визначити арт-технології в оперному театрі як інтегрований комплекс цифрових, мультимедійних та алгоритмічних засобів, що забезпечує створення, моделювання та трансформацію художнього простору оперної вистави, включаючи проєкційні системи, відеомепінг, інтерактивні платформи, роботизовану сценографію й програмно генеровану візуалізацію. На відміну від традиційних технічних елементів сцени, арт-технології функціонують як активні компоненти драматургії — вони можуть змінювати сценічну динаміку, вступати у взаємодію з виконавцем або реагувати на музичний матеріал у режимі реального часу. Таке тлумачення дозволяє розглядати арт-технології як системоутворювальний чинник режисерського мислення, що визначає естетику, структуру і способи інтерпретації оперної вистави сучасної доби.

Ми згодні з думкою О. Савчук, що початок ХХІ століття став періодом інтенсивних інновацій, які суттєво вплинули на всі сфери творчої діяльності, включно з театральним та оперним мистецтвом. Науковиця підкреслює, що запровадження нових способів цифрової взаємодії, роботизованих систем, програмування сценічних процесів і сучасних візуальних технологій докорінно змінює механізми комунікації між митцем і глядачем [3]. Одним із важливих висновків дослідниці є констатація дисбалансу між світовою та українською театральною практикою: якщо європейські й американські оперні театри активно інтегрують інноваційні технології, то українські театри застосовують їх переважно в шоу-індустрії, значною мірою оминаючи класичні сценічні жанри. Цей факт, на її думку, зумовлює потребу в актуалізації питання впровадження арт-технологій в оперному театрі України.

У сучасному оперному театрі цифрові технології стають визначальним чинником естетичної трансформації сценічного мистецтва, що відображено у працях сучасних українських дослідників, зокрема Т. Совгирі, В. Кузнецової, Ю. Шмегельської [7; 14], та І. Малиніної [2]. Наукові розвідки цих авторів дозволяють виокремити ключові тенденції цифровізації візуального складника вистави, а також окреслити перспективи їхнього застосування в оперній режисурі.

У дослідженні Т. Совгирі підкреслюється, що цифрові засоби формують нову систему художнього мислення, основу на інтерактивності, комбінаториці медіа та можливості програмного моделювання візуального образу. Авторка вказує, що цифрові технології змінюють не лише техніку створення зображення, а й саму природу зорової репрезентації, оскільки «візуальна форма стає динамічною, алгоритмічно керованою та здатною до діалогу з глядачем» [6, с. 66–68]. Через призму оперної сценічної практики це означає, що візуальний ряд може реагувати на музичну драматургію, вокальну інтерпретацію або просторову пластику виконавців, створюючи ефект синестетичного поєднання різних мистецьких рівнів.

Подальші дослідження Т. Совгирі демонструють розвиток цієї проблематики в аспекті іммерсивних театральних практик. Зокрема, у роботі «Культурні практики організації іммерсивного театру завдяки штучному інтелекту» авторка зазначає, що штучний інтелект відкриває можливості для створення сценічних середовищ, які «адаптуються до поведінки глядача» та формують нові етичні й комунікативні моделі художнього сприйняття [4, с. 72–73]. Застосування таких технологій в оперній режисурі розширює межі взаємодії між сценічним простором і реципієнтом: штучний інтелект може програмно змінювати світлові, проєкційні, просторові та акустичні параметри залежно від виконання чи розміщення вокалістів.

Важливим джерелом для осмислення застосування VR і AR-технологій у сценічних мистецтвах є комплексне дослідження співавторів Т. Совгирі, В. Кузнецової та Ю. Шмегельської, у якому опрацьовано технологічний, художній і перцептивний досвід використання віртуальної та доповненої реальності. Автори доводять, що AR-технології створюють можливість інтеграції цифрових тривимірних об'єктів у реальний сценічний простір, тоді як VR забезпечує повне занурення глядача у штучно створену художню реальність [7, с. 184–188]. У площині оперної вистави це сприяє появі нових режисерських рішень: від віртуальної сценографії, що змінюється відповідно до музичного розвитку, до взаємодії співаків із цифровими персонажами чи голографічними об'єктами.

Цінні аспекти в контексті мистецтвознавчого аналізу доповненої реальності подає І. Малиніна, яка вказує на здатність AR-систем «змінювати традиційні просторові моделі мистецтва» [2, с. 23–26]. Авторка наголошує, що доповнена реальність не підміняє сценічний простір, а розширює його семантичні межі, створюючи багатопланові образні конструкції. Для оперної режисури це означає можливість об'єднання реальної дії вокаліста з цифровим середовищем, що розкриває нові способи музично-візуальної інтерпретації.

Значний внесок у розуміння технічних інновацій зробили також К. Юдова-Романова, В. Стрельчук та Ю. Чубукова, які у своєму дослідженні акцентують увагу на тому, що сучасні технічні засоби не лише трансформують візуальну естетику сцени, але й докорінно змінюють режисерську мову. Науковці підкреслюють, що цифрові технології стають «співрежисерами» постановки, оскільки вони здатні моделювати світло, рух, просторові трансформації та кіно ефекти в режимі реального часу [10, с. 55–59]. За таких умов режисер оперної вистави повинен володіти знаннями у сфері сценічного мистецтва і технічно-інженерними компетенціями, що забезпечують інтеграцію мультимедійних технологій у постановку.

У нашому дослідженні ми простежуємо, що специфіка застосування цифрових технологій в оперній режисурі суттєво впливає на драматургічну організацію вистави, трансформуючи як структуру сценічної дії, так і принципи взаємодії між виконавцем, простором і музичним часом. Спираючись на наші попередні висновки, встановлюємо, що цифрові медіа розширюють традиційні виразні можливості театру та формують новий тип режисерського мислення, у якому пріоритетними стають навички роботи з даними, алгоритмами, інтерактивними системами та динамічними просторовими конфігураціями. Подібні трансформації зумовлюють необхідність переосмислення класичних режисерських стратегій, оскільки цифрові елементи змінюють поняття сценічної реальності та її темпоральної логіки, створюючи багаторівневе середовище, здатне реагувати на вокал, жест або драматургічний імпульс у реальному часі [8, с. 33].

За таких обставин режисер оперної вистави вимушений виступати як тлумач музичної партитури та як координатор комплексної технологічної системи, який передбачає і керує взаємодією живого виконання з цифровими візуальними, звуковими та механізованими елементами. Йдеться про формування нового типу фахової компетентності – міждисциплінарної, що охоплює знання у сферах медіатехнологій, програмованої сценографії, цифрової анімації, роботизованої механіки та комп'ютерної обробки звуку. Ця компетентність стає критично важливою, оскільки цифрові системи не лише «доповнюють» сценічну дію, а й беруть участь у конструюванні драматургічних зв'язків, ритмічних структур та настроєвих домінант, фактично перетворюючись на повноцінний елемент художнього задуму.

Узагальнення зазначених досліджень дозволяє стверджувати, що цифрові технології вносять суттєві зміни у режисерську практику: від традиційної інтерпретації музичного матеріалу режисер переходить до управління складними мультимедійними технологіями та моделювання інтерактивного середовища. У цьому процесі режисер оперної вистави постає як координатор візуально-акустичного простору, що поєднує живе виконання з цифровими потоками, забезпечуючи їхню синхронність і смислову цілісність.

Таким чином, цифрові, імерсивні, VR-, AR- та AI-технології розширюють виразні можливості оперного театру та формують новий тип режисерського мислення, заснований на міждисциплінарності, інтерактивності та алгоритмічній драматургії. Вони створюють умови для появи нових форм художнього наративу, де технологічний компонент є не допоміжним інструментом, а повноправним елементом сценічної дії.

На основі вивчених джерел ми визначаємо *арт-технології* в оперній режисурі як сукупність цифрових, мультимедійних і технічних засобів, інтегрованих у процес сценічного творення з метою модифікації простору, часу, візуальності та сценарної динаміки, що забезпечують нові форми художнього мислення і підсилюють семантичний потенціал музично-драматичної дії.

У рамках окресленої дослідницької площини режисер оперної вистави набуває функцій

технологічного координатора, здатного оптимізувати взаємодію актора-вокаліста, цифрового середовища й алгоритмічних систем, створюючи багаторівневу сценічну реальність, притаманну театру ХХІ століття. Разом із тим, у процесі аналізу ми виявляємо ключові тенденції та проблеми інтеграції арт-технологій у практику сучасного оперного режисера, які визначають перспективи розвитку жанру в найближчому майбутньому.

По-перше, варто зафіксувати потребу в збереженні балансу між технологічними інноваціями та художньою природою оперного мистецтва, де голос співака залишається домінантою виразності та основним носієм драматичного змісту. З огляду на це технологічний компонент виступає не самоціллю, а засобом підсилення вокальної майстерності, формуючи візуальне середовище, що резонує з музичним матеріалом. Таким чином, ми констатуємо, що одним із фундаментальних викликів для режисера стає пошук «міри» технологічного втручання, за якої зберігається специфіка оперного жанру як синтезу музики, драми та візуального мистецтва.

По-друге, ми встановлюємо, що застосування штучного інтелекту у сценічних практиках, як зазначає А. Чібалашвілі [9], відкриває можливості для створення адаптивних сценічних середовищ, які реагують на вокальні характеристики виконавців, темпоральні параметри конкретного виконання та навіть емоційний стан артистів. Штучний інтелект у такій моделі аналізує акустичні показники голосу в реальному часі та генерує відповідні візуальні й просторові зміни, забезпечуючи унікальність кожної вистави. А. Чібалашвілі також наголошує, що інтеграція інтелектуальних систем у театральну практику актуалізує питання природи творчості та співтворчості людини й машини, що, у свою чергу, потребує нового етичного та естетичного осмислення.

По-третє, ми простежуємо тенденцію до формування нової естетики оперної вистави, яка поєднує традиції музично-драматичного театру початку ХХ століття з можливостями цифрових медіа. У результаті формується постдраматичний театральний простір, де лінійна наративність поступається місцем фрагментарності,

полімедійності та варіативності. Така естетика характеризується відмовою від ілюзійоністської сценографії та переходом до умовних, символічних і програмованих просторів, створених засобами світла, проєкцій і цифрового середовища. Водночас посилюється інтерес до іммерсивних форм, які стирають межу між сценою та глядацькою залом, змінюючи характер комунікації між виконавцем і публікою. Інтеграція арт-технологій переосмислює структуру оперного видовища, сприяючи формуванню нових художніх моделей, релевантних культурним і технологічним процесам сучасності.

Наше дослідження показує, що арт-технології стають невід'ємним інструментом режисера оперного театру, оскільки вони дозволяють актуалізувати класичний репертуар, адаптуючи його до потреб сучасного глядача та специфіки цифрової культури. Сучасний оперний простір існує в умовах постмедійності, коли глядач звик до гіпервізуальності, інтерактивності, динамічної зміни зображення та складних мультимедійних наративів. За таких умов використання мультимедійних систем, роботизованої сценографії, інтерактивних проєкцій та інтелектуальних алгоритмів формує нову парадигму художнього мислення, у межах якої режисер працює не лише з акторами й пластичними структурами простору, а й із цифровими потоками даних, медіакомпозицією та програмованими сценічними подіями. Це сприяє залученню нової аудиторії, утворюючи комунікативні моделі, близькі молоді, що звикла до цифрового досвіду, та забезпечує розширення художніх можливостей жанру без втрати його сутнісних характеристик. Водночас технологічна трансформація оперного театру не означає відмови від традиції; навпаки, вона створює нові шляхи для її осмислення, актуалізації та інтерпретації в культурному полі сучасного глобалізованого мистецького простору.

Згідно з концепцією Л. Мановіча [13], нові медіа визначаються принципами варіативності, модульності, автоматизації та трансформаційності, що робить їх принципово відмінними від аналогових форм мистецтва. Важливо підкреслити, що Л. Мановіч розглядає цифрові об'єкти як такі, що існують не у фіксованому вигляді,

а у постійній змінності, яка зумовлена структурою їхнього коду та алгоритмічним характером. Ми співвідносимо ці принципи з оперною режисурою, де проєкційні системи, алгоритмічна анімація, програмоване світло, сенсорні та кіберфізичні пристрої функціонують за логікою модульних і варіативних медіаоб'єктів, здатних адаптуватися до драматургічних потреб у режимі реального часу. Таким чином, режисер починає мислити категоріями сценічної дії чи музичної драматургії і параметрами цифрової моделі простору — багатовимірною, нелінійною та такою, що піддається постійним трансформаціям. Л. Мановіч підкреслює, що нові медіа не замінюють традиційні мистецькі форми, а переписують способи їхнього існування [13, с. 134]; ця теза стає однією з ключових для розуміння естетичних процесів в опері сучасності, де класична партитура співіснує з алгоритмічною логікою сценічного світу.

Подібну логіку демонструє і дослідження Ріхам Гілаля [12], присвячене сценографічним інноваціям Робера Лепажа. Р. Гілаля показує, що інтерактивна сценографія перетворює простір на «співавтора» вистави, оскільки технологічні системи здатні реагувати на рух, голос, дихання та фізичну дію виконавця. Інтерактивність у розумінні Р. Гілаля не є лише технічним ефектом: це зміна природи сценічної взаємодії, де виконавець і технологічне середовище перебувають у режимі взаємного впливу [12, с. 200]. На прикладі робіт Р. Лепажа авторка доводить, що технологія здатна не лише ілюструвати, а й моделювати драматургію, задаючи принципи організації простору та часу, які формуються не в результаті фіксованої режисерської волі, а через динамічні процеси взаємодії. Це спостереження є релевантним і для оперної режисури, де інтерактивні системи реагування на вокал або рух дозволяють створювати сценічне середовище, що «дихає» разом із музичною тканиною, утворюючи ефект живого й автономного простору.

Поглиблений аналіз досліджень Т. Совгира та її співавторів [15] підтверджує, що інновації в галузі роботизованого та цифрового театру не просто змінюють технічні умови постановки, а пересмислюють саму природу творчого процесу.

Автори визначають низку викликів, що виникають у зв'язку з технологізацією сцени: проблему підготовки фахівців, які володіють одночасно мистецькими та інженерними компетентностями; необхідність командної міждисциплінарної роботи; ризики, пов'язані з домінуванням технічного ефекту над акторською дією [15, с. 5]. Водночас Т. Совгира, аналізуючи приклади роботизованого театру, аргументує, що механізовані системи можуть виступати повноцінними учасниками творчого процесу, які продукують власну кінетику, ритм і структурну логіку [14]. Через призму опери це означає, що режисер має оволодівати принципами програмної логіки, робототехнічного сценарію та алгоритмічного планування сценічних подій, оскільки вони стають частиною художньої концепції і впливають на темпоритмічну організацію вистави нарівні з музичною партитурою.

А. Аронсон наголошує, що сучасна сценографія еволюціонує від статичного декоративного оформлення до динамічних систем, які взаємодіють із виконавцем та глядачем, формуючи поліфонічну структуру сценічного світу [16]. Науковець підкреслює, що сьогодні сценографія стає процесуальною — такою, що розгортається у часі, реагує на події та залежить від технологічних механізмів, що її формують. Це положення безпосередньо корелює з оперною практикою, де мультимедійні інструменти та роботизовані конструкції визначають темпоритм, драматургічну логіку та навіть семантичний ландшафт сценічного простору, створюючи складні системи смислових нашарувань.

Усе це дає підстави стверджувати, що режисер ХХІ століття має бути водночас хранителем традиції та новатором, здатним працювати у режимі міждисциплінарної взаємодії й використовувати повний спектр сучасних технічних засобів для розкриття універсальних тем, закладених у класичному репертуарі. Технологія у такій моделі не замінює мистецтво вокалу — вона функціонує як інструмент поглиблення драматургічного змісту, розширює межі інтерпретації та формує багатовимірний простір сценічного буття. Тому ми робимо висновок, що арт-технології не знищують ідентичність оперного жанру,

а навпаки — підсилюють його, відкриваючи можливості для нових естетичних відкриттів, залучення молодшої аудиторії та інтерпретаційної модернізації опери у культурних практиках цифрової епохи.

Висновки. Підсумовуючи, варто наголосити, що сучасні арт-технології суттєво модифікують професійну роль режисера оперного театру, перетворюючи його на складну поліфункціональну сферу діяльності, що поєднує традиційні компетентності музично-драматургічного аналізу з поглибленим володінням цифровими інструментами моделювання сценічного простору. У цих умовах режисер постає як інтерпретатор класичної партитури і як куратор технологічних процесів, здатний організовувати взаємодію між виконавцем, сценографічними системами та медіакомпонентами. Міждисциплінарний характер сучасної постановочної практики вимагає інтеграції знань з галузей медіадизайну, комп'ютерної графіки, робототехніки, світлотехнічного програмування та інженерії сценічних систем, що суттєво розширює професійний профіль режисера й поглиблює його участь у технологічному конструюванні вистави.

Запровадження цифрових інновацій в оперну виставу створює нові горизонти художнього висловлювання, дозволяючи по-новому актуалізувати класичний репертуар, встановлювати діалог з аудиторією цифрової епохи та формувати сценічні середовища, що виходять за межі

традиційної театральної моделі. Водночас така трансформація потребує зваженого підходу, оскільки надмірне домінування технологічного складника може призвести до нівелювання специфіки опери як синтетичного жанру, в якому музика виступає первинним носієм драматичного смислу та головним організуючим чинником сценічного часу. Баланс між технічними засобами та музично-драматургічною логікою залишається ключовою умовою збереження художньої цілісності постановки та її відповідності естетичній природі оперного мистецтва.

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаються у детальному аналізі конкретних кейсів успішної інтеграції арт-технологій у світовій та українській оперній практиці, а також у виробленні теоретичних і методичних засад підготовки режисерських кадрів в умовах цифровізації мистецького виробництва. Особливого значення набуває розроблення освітніх програм, що забезпечують формування у майбутніх режисерів компетентностей, необхідних для роботи з високотехнологічними сценічними системами, медіаплатформами та алгоритмічними інструментами, які дедалі ширше використовуються у сучасному оперному театрі. Актуальною постає потреба у створенні комплексної методології, здатної інтегрувати традиційні принципи оперної режисури з новими моделями художнього мислення, що формуються у добу цифрових медіа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Данилюк М. Мультимедійні технології в мистецькій освіті: класифікація інструментів і стратегії інтеграції. *Імідж сучасного педагога*. 2025. № 5(224). С. 141–150.
[https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5\(224\)-141-150](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5(224)-141-150)
2. Малиніна І. Використання доповненої реальності в сучасному мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 1. С. 20–29. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.020>
3. Савчук О. Опера та сучасні арт-технології. Виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49. Т. 2. С. 28–33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-5>
4. Совгира Т. Культурні практики організації імерсивного театру завдяки штучному інтелекту. *І Всеукраїнський форум молодих учених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі»* : збірник матеріалів. Київ, 28 травня 2021 р. С. 72–74.
5. Совгира Т. Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного простору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2021. Т. 4. № 1. С. 55–64.
<https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234237>
6. Совгира Т. Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2020. № 42. С. 65–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634>
7. Совгира Т., Кузнецова В., Шмгельська Ю. Віртуальна та доповнена реальність у сценічних практиках: комплексне дослідження технологічного досвіду. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 181–190.
<https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.2.2024.314160>
8. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18(2). С. 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)
9. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 41–50.
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>
10. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2019. Т. 1. № 2. С. 52–72.
<https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>
11. Ян І. Традиції та новації в українському музично-драматичному театрі на початку ХХ століття. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів ІХ Міжнародної науково-практичної конференції. 24 жовтня 2024 р. С. 12–14. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE_24.10.2024_v4.pdf (дата звернення: 09.12.2025).
12. Hilal R. Interactive Scenography: A Study on Robert Lepage's Work. *Journal of Art & Architecture Research Studies*. 2022. Vol. 3. No. 6. P. 190–204.
13. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001. 202 p.
14. Sovhyra T. Robotic theatre: comparative analysis of human and mechanized activities in the creative process. *Creativity Studies*. 2021. Vol. 14. No. 2. P. 295–306. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.13545>
15. Sovhyra T., Ivashchenko I., Strelchuk V., Pyvovarova K., Tykhomyrov A. The Problem of Introduction of Digital Technologies in the Performing Arts. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. 2023. Vol. 16. Issue 1. Article No.: 23. P. 1–8. <https://doi.org/10.1145/3587169>
16. The Routledge Companion to Scenography / ed. by A. Aronson. London : Routledge, 2018. 63 p.

REFERENCES

1. Danyliuk, M. (2025). Multymediini tekhnolohii v mystetskii osviti: klasyfikatsiia instrumentiv i stratehii intehtatsii [Multimedia Technologies in Arts Education: Classification of Tools and Integration Strategies]. *Image of the Modern Pedagogue*, 5(224), 141–150. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5\(224\)-141-150](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5(224)-141-150) [in Ukrainian].
2. Malynina, I. (2021). Vykorystannia dopovnoei realnosti v suchasnomu mystetstvi [The Use of Augmented Reality in Contemporary Art]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 20–29. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.020> [in Ukrainian].
3. Savchuk, O. (2022). Opera ta suchasni art-tekhnolohii. Vyklyky chasu pered profesiieiu rezhysera [Opera and Contemporary Art Technologies: Contemporary Challenges for the Director's Profession]. *Humanities Science Current Issues*, 49(2), 28–33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-5> [in Ukrainian].
4. Sovhyra, T. (2021, May 28). Kulturni praktyky orhanizatsii imersyvnoho teatru zavdiaky shtuchnomu intelektu [Cultural Practices of Organizing Immersive Theater through Artificial Intelligence]. *I Vseukrainskyi forum molodykh uchenykh "Naukova vesna 2021. Kultura i mystetstvo v suchasnomu sviti"* (pp. 72–74) [in Ukrainian].
5. Sovhyra, T. (2021). Problemy vprovadzhennia tsyfrovyykh tekhnolohii ("shtuchnoho intelektu") u protsesi stvorennia robotyzovanoho stsenichnoho prostoru [Problems of Introducing Digital Technologies ("Artificial Intelligence") in the Process of Creating Robotic Stage Image]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 4(1), 55–64. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234237> [in Ukrainian].
6. Sovhyra, T. (2020). Tsyfrovi tekhnolohii v suchasnomu vizualnomu mystetstvi [Digital Technologies in Contemporary Visual Art]. *The scientific journal Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 65–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634> [in Ukrainian].
7. Sovhyra, T., Kuznietsova, V., & Shmehelska, Y. (2024). Virtualna ta dopovnena realnist u stsenichnykh praktykakh: kompleksne doslidzhennia tekhnolohichnoho dosvidu [Virtual and Augmented Reality in Stage Practices: A Comprehensive Study of Technological Experience]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 7(2), 181–190. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.2.2024.314160> [in Ukrainian].
8. Tonkoshkura, O. (2022). Teatr v epokhu tsyfrovyykh tekhnolohii [Theater in the Era of Digital Technologies]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(2), 30–35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774) [in Ukrainian].
9. Chibalashvili, A. (2021). Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial Intelligence in Artistic Practices]. *Contemporary Art*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425> [in Ukrainian].
10. Iudova-Romanova, K., Strelchuk, V., & Chubukova, Y. (2019). Directorial Innovations in the Use of Technical Means and Technologies in Scenic Arts. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(1), 52–72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749> [in Ukrainian].
11. Yan, I. (2024, October 24). Tradytsii ta novatsii v ukrainskomu muzychno-dramatychnomu teatri na pochatku XX stolittia [Traditions and Innovations in Ukrainian Music and Drama Theater at the Beginning of the 20th Century]. *Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: zbirnyk materialiv IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 12–14). Retrieved from https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE_24.10.2024_v4.pdf [in Ukrainian].
12. Hilal, R. (2022). Interactive Scenography: A Study on Robert Lepage's Work. *Journal of Art & Architecture Research Studies*, 3(6), 190–204.
13. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
14. Sovhyra, T. (2021). Robotic theatre: comparative analysis of human and mechanized activities in the creative process. *Creativity Studies*, 14(2), 295–306. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.13545>
15. Sovhyra, T., Ivashchenko, I., Strelchuk, V., Pyvovarova, K., & Tykhomyrov, A. (2023). The Problem of Introduction of Digital Technologies in the Performing Arts. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 16(1), 1–8. <https://doi.org/10.1145/3587169>
16. Aronson, A. (Ed.). (2018). *The Routledge Companion to Scenography*. London, New York : Routledge.

OLEG TONKOSHKURA

CONTEMPORARY ART TECHNOLOGIES AS A DIRECTOR'S TOOL IN OPERA PRODUCTION

Abstract. This article presents a comprehensive study of contemporary art technologies as key tools in directorial work in the opera theater. It focuses on the transformation of staging approaches under the influence of digitalization and on the role of technological tools in shaping new models of theatrical expressiveness. The study examines the use of multimedia projections, digital scenography, interactive platforms, motion-tracking systems, and virtual and augmented reality technologies in constructing the artistic vision of an opera production. It also analyzes how these innovations influence the structure of stage space, the dynamics of stage action, and the interaction between performers and audiences. Special attention is given to the professional challenges directors face when implementing cutting-edge technologies, particularly the need for collaboration with technical specialists, the rethinking of principles of stage communication, and the adaptation of classical operatic works to expanded visual possibilities. The research explores how robotic stage-design systems enable dynamic transformations synchronized with musical dramaturgy and how artificial intelligence creates adaptive scenic environments that respond to vocal characteristics and performers' emotional states. The article identifies key trends that characterize the contemporary development of opera: the fusion of traditional theatrical forms with digital tools, the integration of audiovisual practices from other artistic fields, and the growing importance of multimedia dramaturgy in shaping production concepts. It also addresses the fundamental challenge of maintaining a balance between technological innovation and the essence of opera as an art form in which the singer's voice remains the dominant expressive element. Particular attention is paid to the emergence of a new aesthetic of opera performance that synthesizes early twentieth-century musical-dramatic traditions with the capabilities of contemporary digital media, creating a postdramatic theater in which linear narrative gives way to fragmentation and polymediality. The article concludes that art technologies expand the director's toolkit and contribute to the renewal of the artistic language of opera, shaping new approaches to the perception and interpretation of operatic works in the context of digital culture while preserving the essential characteristics of the genre.

Keywords: art technologies, opera performance, directing, digital theater, stage space, multimedia, innovations.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2025

Ukrainian Theater Productions of German-Language Works as Intercultural Learning in Wartime Kyiv

Українські театральні вистави за німецькомовними творами як інструмент міжкультурного навчання у воєнному Києві

УДК 792:316.77:378.147(477.41):821.112.2

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346002

Павло Шопін

Доктор філософії з германістики, молодший науковий
співробітник відділу новітніх методів дослідження,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної
академії мистецтв України
e-mail: pavloshopin@gmail.com

Pavlo Shopin

Ph.D. in German, Junior Research Fellow
in the Department of Advanced Research Methods,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-8022-5327

Abstract. The article examines the attendance of four Ukrainian theatrical productions based on German-language works by Erich Maria Remarque, Friedrich Dürrenmatt, E. T. A. Hoffmann, and Helmut Krausser, organized by the author for students of German studies in wartime Kyiv during the 2024–2025 academic year. Against the backdrop of years of distance learning, these visits returned students to in-person communication and communal cultural learning amid air raid alerts and transport constraints. Before each show, there was a brief discussion of the lives and works of the German-language authors, concluding with a short quiz. Afterward, students took part in an informal discussion of the production. This format was aimed at developing awareness of historical context, familiarity with theatrical genres, and restoring a sense of academic community beyond the classroom. The principal conclusion of this study, based on the out-of-class learning practices, is that Ukrainian-language productions facilitate students' engagement with German-speaking culture by reducing anxiety about communicating in German and encouraging them to read original German-language texts.

Keywords: intercultural communication, education through theater attendance, German studies, Ukrainian theater, wartime Kyiv, German-language theater and literature, student engagement.

Problem Statement. Since 2020, my university teaching has taken place almost entirely online—first because of the pandemic, then because of Russia's full-scale invasion. For students of languages and literature, the move to remote instruction meant losing the embodied, shared spaces where cultural learning usually takes place: libraries, museums, galleries, and theaters. These are the places where personal and collective presence activates learners' attention, where literary and dramaturgical interpretation becomes purposeful, contextualized, and social, and where abstract terms such as “genre,” “tone,” “form,” or “gender” acquire tangible shape before audiences' eyes. In wartime Kyiv, theaters adapted with air raid protocols, generators, altered schedules, and patient audiences, yet my own language courses at the university remained online due to the forced

dislocation of dozens of students or their choice to stay in their hometowns due to Russian aggression. When the threat of an air raid alert makes even a bus ride fraught with risk—and considering that public ground transportation in Kyiv used to stop during air raid alerts—taking students out to the theater can seem frivolous or ill-conceived. It is, however, profoundly relevant. Precisely under wartime conditions, when everyday life is saturated with interruption and anxiety, live performance becomes an extraordinarily powerful medium for intercultural learning and communication. It recenters bodies and voices, makes community visible, and, for students studying German, allows them to encounter the cultural sensibilities of German-speaking authors in a meaningful and accessible way: through quality Ukrainian-language productions in familiar

or sometimes new venues, close to home or far from it (for students from outside Kyiv), with peers and trusted adults, but also strangers on either side of them in the theater.

This project was both conventional and challenging. During the 2024–2025 academic year, I organized four theater visits for students of German at Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine. All four performances were in Ukrainian and based on German-language texts: Erich Maria Remarque's *Drei Kameraden* (*Three Comrades*), Friedrich Dürrenmatt's *Der Besuch der alten Dame* (*The Visit*), E. T. A. Hoffmann's *Nussknacker und Mausekönig* (*The Nutcracker and the Mouse King*), and Helmut Krausser's *Haltestelle. Geister* (*Stop. Ghosts*). Because my courses had been online for four consecutive academic years, these outings were also the first in-person encounters I had with many of the students I had taught. One student shared in their post-performance feedback that it was their first-ever theater visit. I took that revelation as both a challenge and an achievement: if a student can reach the age of twenty without once having sat through a play, the very first experience matters greatly, and a teacher's choices of venue, timing, format, and production can spark a habit of theater-going that may long outlast any class I teach.

Aim and Objectives. The aim of this article is to narrate, analyze, and reflect on an ambitious and highly instructive practice: using Ukrainian-language productions of German-language works to develop cultural literacy among students of German in wartime Kyiv. I pursue this aim by outlining the design of each visit, explaining the rationale for that design, describing how it functioned on the evening, presenting a detailed account of what students said and noticed, situating our experience in the repertory and critical context of the productions, and discussing the particular value of encountering German culture mediated in Ukrainian translation. The objectives are to demonstrate how a flexible, repeatable format can catalyze intercultural learning among undergraduate and graduate students in ways that online classes struggle to deliver; to identify the specific kinds of intercultural understanding that emerged; to argue that Ukrainian-language staging offers distinct

pedagogical advantages, especially at the beginner level of language proficiency; and to outline a research agenda for assessing the impact of theater-going on cultural learning.

Context and Design. The practical constraints of wartime teaching sharpened my desire to take students to the theater because it allowed me to interact with them in person. Given the realities of air raid alerts, power outages, and unreliable public transportation, the format had to be flexible, friendly, and resilient—something that could survive a change of plan and still contribute to learning. My original idea was to integrate the second theater visit, to *The Visit*, into a small *Praxiserkundungsprojekt* (PEP, practical research project) for the Goethe-Institut's *Deutsch Lehren Lernen* (DLL, "Teaching and Learning German") Module 4, *Aufgaben, Übungen, Interaktion* ("Tasks, Exercises, Interaction"). That micro-project would have provided formal tasks, deadlines, and assessment criteria, but it proved too brittle: alerts could cancel or delay the show; students traveled from different parts of the city; and an evaluation-heavy wrapper added anxiety where I wanted to relieve it.

I decided against including this visit in the formal research project because the students refused to take the initiative in preparing parts of the tasks themselves. I had aimed to create an interactive project, but students were unwilling to take responsibility for certain tasks. This led me to focus instead on a different project within the *Deutsch Lehren Lernen* professional development course [6]. I kept the PEP framework for *The Visit*, knowing I would not use the results for my final DLL report at the Goethe-Institut Ukraine, while designing all the outings as extracurricular events with the same pedagogical scheme, without grading pressure.

I kept the pedagogical core consistent for each visit. Before the curtain, we gathered for a seven-to-fifteen-minute warm-up: a brief round of introductions, sharing what students had learned about the piece, the author, and the theater (usually two or three students gave short briefings—one about the author and period, one about the work and its publication history, and one about a motif to listen for). Then came a ten-question quiz—on paper for the first visit, on phones for the later

three—covering the author and the work, with one or two factual questions about the venue. The quiz aimed to engage students' attention and memory rather than assess their knowledge.

After the performance—and sometimes during intermissions—we spoke briefly in the lobby or on the steps, then followed up by email. I did not ask for essays but for one or two paragraphs of feedback: what image stayed with you, which choice felt unsettling or just, and why a particular scene moved you. Taken together, the warm-up, briefing, and reflection formed a ritual small enough to fit in my backpack and phone, yet strong enough to make a night at the theater educational without turning it into an exam.

Two further decisions shaped this project. First, I invited my German-speaking friends—the educator Kathrin Franke and the political scientist and activist Tim Bohse—both as authorities and as open-eyed guests whose participation could break the ice. Second, I chose one professional stage and one student stage. The Ivan Franko National Academic Drama Theater offers scale, high-quality performances, and repertory weight, and it also has affordable seats thanks to its capacity. The Training Theater of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television offers proximity, youthful energy, and, crucially, low prices for all its tickets. An eighty-hryvnia ticket at either venue meant that I could purchase the necessary number of tickets without having to ask for free seats.

The First Encounter: Remarque's *Three Comrades*. On 13 October 2024, the author, together with fifteen female students and one male student from the Faculty of Foreign Philology at Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine who are studying German, as well as his German friends Tim Bohse and Kathrin Franke, attended the performance of *Three Comrades*, directed by Yurii Odynokyi, at the Ivan Franko National Academic Drama Theater [10]. The choice was deliberate. Students had read about Remarque before coming to the theater, and most knew *All Quiet on the Western Front* as a story eclipsed by its film afterlives, but little else. In the pre-show warm-up, a question about the writer's personal life triggered a short discussion of his marriages, and we also briefly discussed the Weimar

period in connection with the quiz questions. Another question about the color black as a motif—drawn from a critical essay we had glanced at—primed the group to look for the stage language of darkness and contrast. During the briefing, students divided the tasks: one outlined the author's creative work, and the other spoke about key events in his life. I then invited students to say a few words about the novel itself and about the writer's work more broadly. I had expected the performance to be the main event; it was, but one unplanned moment overshadowed it. Several students were running late and could not find the theater. Some eventually arrived and took their seats during the performance. Notably, after the show one student said this was their first-ever theater visit. In addition, a shy student who rarely participated in online classes spoke fluently for the first time in my presence and interacted with the invited German-speaking guests.

Before the performance, the students took a short quiz about the life and work of Erich Maria Remarque. Iryna Teslenko answered almost all the questions correctly, scoring the same number of points (9 out of 10) as Tim Bohse. The hardest question concerned the role of the color black in Remarque's work. Halyna Kapnina notes in her article "The lexical-thematic paradigm of the color black in the idiosyncrasy of E. M. Remarque" [2] that it most often denotes a person's appearance, clothing, or footwear (the other two options were prohibited or unlawful actions and descriptions of a person's emotional and physical state). The quiz was designed to activate students' knowledge of the author, the work, and its context.

Several students wrote after the performance of *Three Comrades* to share their impressions, often emphasizing both the artistic and personal significance of the evening. "Before this I had never been to the theater, and now I realize I will go more often. It was very nice to meet not through a screen; these days seeing a teacher in person is rare. I also want to attend *The Visit*," reflected third-year student Anastasiia Lisova. Master's student Iryna Teslenko called it "a wonderful performance," noting that "the main part of the plot unfolded after the interval (the first two hours were somewhat monotonous). At the end I even shed a tear when

Pat died and Gottfried was killed. And the special effects of snow and rain! I might even start reading the novel.” For first-year Bachelor’s student Andrii Kalo, the gradual unfolding of the plot and the director’s emphasis on “the importance of friendship and love, which become the characters’ only support in this chaotic world” stood out most; the relationship between Pat and Robert was “more than just love; it is a symbol of hope,” with each of her appearances “like a ray of light in the darkness for the protagonist,” and the “visual design of the production is also impressive.” Second-year Bachelor’s student Oleksandra Shadrina described it as “a wonderful evening” that prompted reflection on “some aspects of life,” with a “quite interesting and, in my view, rather heavy” plot that nonetheless left her “not without emotions,” adding thanks for the chance to meet groupmates, other students, and guests Tim Bohse and Kathrin Franke. For Yevheniia Solohubova, also a second-year Bachelor’s student, it was “a first acquaintance both with the figure of Erich Maria Remarque and with the work *Three Comrades*”; she ranked it among “the most romantic” performances she had seen at the Ivan Franko Theater, despite its tragic ending, appreciating the unique stories of each character and the “pleasant bonus” of meeting fellow students in person. Finally, third-year students Kateryna Lukianova and Viktoriia Soinikova summed up the general mood: “We really enjoyed the performance. It left a strong emotional impression, with a wonderful atmosphere and masterful acting. We are very grateful to you for organizing this event. We would be glad to meet again and attend something similar.”

Pedagogically, the Remarque night taught me a great deal about how to approach fiction in German-language classes. In the literature classroom, teachers search for metaphors, analogies, and frames that help bring a fictional story into focus. In the theater, that focus forms itself through embodied performance on stage, and “difficult” ideas—war trauma that persists during peacetime, loyalty to friends and loved ones beyond mindless optimism, and the child-like plainness of hoping for the better—emerge without an explicit theoretical framework. Several students promised themselves they would read the novel afterward. I have not turned such promises

into assignments, because the desire to read fiction often lasts longer when it remains elective.

The Second Encounter: Dürrenmatt’s *The Visit*. On 29 November 2024, twelve students from the Faculty of Foreign Philology at Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine (Andrii Kalo, Daria Bilenko, Alina Shkola, Iryna Teslenko, Anastasiia Loburtsova, Anastasiia Kovalenko, Anzhelika Blazhko, Ivanna Turkevych, Daria Simutina, Yana Sinitsyna, Artem Pavlenko, and Kseniia Drotik), as well as a student from the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Tetiana Korolova), attended the performance of *The Visit*, directed by David Petrosian, at the Ivan Franko Theater (based on the work of Swiss playwright Friedrich Dürrenmatt) [3]. Before the performance began, the students spoke about Dürrenmatt’s life and creative work, as well as interesting facts about the Ivan Franko Theater, and took part in an online quiz compiled by the lecturer on the basis of questions about Dürrenmatt that the students themselves had prepared in advance (several students contributed two or three questions) [9]. The best results (9 out of 10) were achieved by Yana Sinitsyna, Andrii Kalo, and Iryna Teslenko. The performance made a wonderful impression on the young philologists.

After the performance of *The Visit*, students shared feedback that combined gratitude for the opportunity to meet in person with thoughtful reflections on the play’s themes and staging. Third-year student Anastasiia Kovalenko called it “an incredible opportunity to meet in person, which, unfortunately, happens very rarely now,” and praised the performance itself. Noting that it was based on Dürrenmatt’s tragicomedy—though “the ending differs, as far as I remember”—she observed that “both in Dürrenmatt’s *The Visit of the Old Lady* and in the production *The Visit* there is, in fact, a lot of life; the problems are still relevant today; the work makes you think; and the story is quite multifaceted.” She added, “I personally cannot determine who is the villain and who is the victim. And in my opinion one should not try to do that, but simply live through it and draw one’s own conclusions, which will probably differ for everyone. All the more so because living through it is not difficult when our actors’ performances are

simply incredible.” First-year student Andrii Kalo also enjoyed the play, noting that it is “not merely a story about revenge or justice—it reflects human nature, greed, double standards, and the influence of money on morality.” While the townspeople initially reject “such an immoral bargain,” he observed, “gradually material temptations destroy their moral foundations.” The play becomes “a brilliant illustration of how money can distort a society’s moral principles,” as modern society often faces “a choice between what is ‘right’ and what is ‘advantageous.’” Third-year student Daria Simutina described it as “truly interesting and informative <...> really very captivating,” adding “I really enjoyed spending time like this! Thank you for such a wonderful and unforgettable experience!” Master’s student Iryna Teslenko found it “very interesting and not at all monotonous,” seeing it as “a story about love, but also about revenge,” and spending the performance “thinking who turned out to be more of a scoundrel—Claire or Alfred—and whether she felt relief after revenge or, on the contrary, lost the meaning of life.” She concluded simply: “These were unforgettable impressions!”

The outing to *The Visit* was anchored in the *Deutsch Lehren Lernen* (DLL; Teaching and Learning German) *Praxiserkundungsprojekt* (PEP; practical research project) of the professional development course at the Goethe-Institut Ukraine. I kept the short quiz and briefings, but framed the visit around the question of whether such theater outings could be organized to sustain students’ agency and engagement. The evening engaged the group differently from *Three Comrades*: rather than identifying with a trio against the world, *The Visit* offers a town that gradually sells its public conscience in small installments while congratulating itself on its prudence. Students noticed the plot’s famous bargain and the slow visual arc from shabby grays to polished surfaces. One response interpreted the color of shoes, coats, and props as a gauge of creeping consent. Another wrestled with the question students eventually ask, and that the play refuses to simplify: who is more of a scoundrel—Claire, who purchases revenge as justice, or Alfred, whose past crime is everyone’s excuse? I would argue that such questions are precisely the terrain where intercultural learning happens—they join what is on stage to what is

in a student’s personal experience, they force comparison with one’s own public ethics, and—especially in wartime—they acquire meaning that is both tangible and urgent.

To enrich our discussion, we could draw on a thoughtful review of the production. Iuliia Bentia’s review praises the Ivan Franko National Academic Drama Theater’s production of *The Visit* by Friedrich Dürrenmatt, a major contender for the 2025 Ukrainian “GRA” (Great Real Art) theater award. Comparing it with the theater’s celebrated 1980s staging by Serhii Danchenko, Bentia notes that director David Petrosian, scenographer Danyila Kolot, and costume designer Nataliia Rudiuk present a new vision. The production foregrounds the theme of revenge, paralleled with scenes from Mozart’s *Don Giovanni*, showing Claire Zachanassian’s quest for personal satisfaction despite Alfred’s life already having punished him. The staging resonates with Ukrainian realities, depicting a poor provincial town mired in its past and moral compromises. Claire’s offer of wealth for Alfred’s life triggers latent corruption, reflected in visual transformations from shabby grays to ostentatious brightness. Nataliia Sumska’s performance evolves from vulnerability to commanding presence, while Oleksii Bohdanovych’s Alfred regains life only to relinquish it. Supporting roles, such as the Teacher, Mayor, Policeman, and blind false witnesses, balance poverty with blasphemous behavior, while Claire’s servants resemble mannequins. Bentia commends Petrosian’s ability to craft a polyphonic theatrical score, layering multiple parallel directorial narratives, making this *Visit* a notable event in Ukraine’s theatrical scene [1]. This review helped students contextualize the play and learn how to approach theater criticism.

The Third Encounter: Hoffmann’s *The Nutcracker* and the Mouse King. On 26 December 2024, five students from the Faculty of Foreign Philology at Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine—Volodymyr Klapa, Iryna Teslenko, Anastasiia Demianenko, Artem Pavlenko, and Tetiana Vorona—as well as Tim Bohse and Kathrin Franke, attended the performance of *Nussknacker und Mausekönig* (*The Nutcracker and the Mouse King*) based on the work by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, directed by Oleh

Nikitin, at the Training Theater of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television [4]. Before the performance, students took a quiz [8] about the life and work of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

After the student production of Hoffmann's *The Nutcracker and the Mouse King* at the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television, audience feedback emphasized both the freshness of interpretation and the promise of the young performers. Master's student Artem Pavlenko described it as "a creative, modern interpretation of a world classic," with performances that "were engaging and refreshed the atmosphere in the hall," adding his gratitude both to the university and to the organizer "for this opportunity." Fourth-year student Tetiana Vorona, who "joined [the] company of art lovers for the first time," called it "a very pleasant experience," praising how "the students interpreted Hoffmann's German classic and performed the characters." She noted that "the quiz also motivated me to learn more about the writer's life and work, which helped me understand the performance better." Master's student Volodymyr Klapa said he "liked the performance," finding it "delightful to see who will soon be joining the formation of our country's dramaturgy" and "precious" to view "interpretations of canonical works through modern lenses," concluding, "Overall, I am absolutely satisfied." Master's student Iryna Teslenko found it "an interesting performance, even if short," and, noting that "this is a student production," insisted it "deserves only applause," expressing confidence that "in the future Ukrainian actors will conquer the world's theater."

The Fourth Encounter: Krausser's Haltestelle. Geister. On 16 May 2025, ten female students from the Faculty of Foreign Philology at Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine—Anhelina Samoiluk, Daria Hryshchuk, Sofia Chepur, Anna Senko, Yana Sinitsyna, Ivanna Turkevych, Kamila Chaika, Anzhelika Blazhko, Sofia Hridasova, and Sofia Medvid, as well as Tim Bohse and the writer and philosopher Yuliia Yemets-Dobronosova, attended the performance of *Haltestelle. Geister* (*Stop. Ghosts*), based on the play by Helmut Krausser, directed by Oleh Nikitin and Dmytro Savchenko, at the Training Theater

of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television [5].

Before the performance, students took a quiz [7] about the life and work of Helmut Krausser. The highest scores were achieved by Ivanna Turkevych, Yuliia Yemets-Dobronosova, and Kamila Chaika, who gave correct answers to nine out of ten questions.

After the performance of Helmut Krausser's *Stop. Ghosts*, audience reactions reflected both thoughtful engagement and fresh enthusiasm about the performance. The invited guest, writer and philosopher Yuliia Yemets-Dobronosova, remarked that "the performance once again made me think that theater is truly a distinct art form, autonomous from literature, though still connected to it in a complicated way. I'm glad I hadn't read the play beforehand, as that gave me the chance to experience the theatrical spectacle itself. Of course, I'm not suggesting that one shouldn't read dramatic works, but it's especially delightful when, from the very first minute of the performance, you seem to be getting to know all the characters, their relationships, and this whole other world on stage—without any explanation. I think the playwright, too, would not object to this kind of acquaintance. The team that created *Haltestelle. Geister* managed to present a coherent world with its own space and time. It was fascinating to watch how, during the first 15–20 minutes, a form began to take shape out of separate fragments, while you still didn't know what it would become. Special thanks go to the actors and to those responsible for the scenography, because the performance was not just dynamic—it was grounded in interaction. And, of course, the division of the stage into separate worlds (those who saw it will know what I mean) was also a thoughtful move, since the idea of communication with other realities brings us back to what theater was at the dawn of its development."

First-year Bachelor's student Anhelina Samoiluk said she "liked the performance very much," immediately noticing that "these, though young, actors definitely have talent and acting potential," and that "they conveyed the plot very well and played their roles wonderfully." Fellow first-year student Daria Hryshchuk called it "youthful and well staged," with actors who "played sincerely" and a plot that "held my attention to the very end." Another first-year, Sofia

Medvid, simply said she “liked the performance very much,” found that “the actors performed wonderfully,” and concluded, “I will be waiting for the next performance :) Thank you!”

Haltestelle. Geister returned us to a more conceptually demanding mode. Announced as a ninety-minute, interval-free piece, the production worked as a compact lesson in world-building. A writer-philosopher who joined us as a guest offered the most helpful post-show remark: that the staging had constructed a coherent world with its own time and its own rules for communication between visible and invisible interlocutors, and that this coherence is what convinces an audience to accept the reality of the fictional world. What mattered most to me was the tone of the group after the show. I heard enthusiasm about the theatrical experience and the appetite for more in the future. That appetite is fragile; it depends on cost, travel time, and mood aligning. This is where a student stage, with its short formats and low prices, is both a budget choice and a means of equity. It makes going to the theater affordable and reasonable, which is precisely what it should be.

What Students Learned and How It Became Possible. Across the four visits, a pattern of learning emerged that aligns closely with what intercultural education claims to value. The first dimension was historical orientation. Students began to place the *Remarque* adaptation within the late-Weimar climate; they linked the town’s bargain in *The Visit* with mid-century European debates on guilt and responsibility; they saw Hoffmann’s fairy tale as a portal into Romanticism; and they met Krausser as a maker of contemporary theatrical thinking that defies established conventions. This historicization was a by-product of hearing the works in Ukrainian in a city that constantly presses the question of how narratives survive in times of crisis. The second dimension was ethical literacy. Dürrenmatt’s plot forces, and helps, a group to ask how prosperity narratives rationalize violence, how the comfort of the many may rest on the silence of a few, and how revenge dresses itself up as justice. *Remarque*’s trio, by contrast, tutors us in loyalty that is not naïve, in friendship that knows the price of despair and continues paying it regardless, and in a hope that does not confuse itself with optimism. When students

discuss these matters immediately after a performance, they instinctively draw lines to their own institutional and civic lives. The third dimension was genre awareness. The students could observe how a rhythm holds attention, how a short piece earns its transitions, and how an ensemble distributes agency so that a fairy tale becomes theater. Once students realize they can “read” staging, they become braver readers of texts. The fourth dimension was community. After years of blank screens and muted microphones, the communal parts of a theater visit were highly educational. They made the “class” visible to itself as a group sharing a purpose of intercultural learning.

Why Ukrainian-Language Staging Helps, Not Hinders. It is tempting to assume that only exposure to German-language productions qualifies as cultural learning for students of German. My experience suggests otherwise. When the language of performance is Ukrainian, the anxiety of “not understanding everything” disappears, and students’ attention is freed for the cultural work theater does best: presenting and engaging with the drama of being human on stage. Because there is no simultaneous effort to decipher German, there is also no fear of not keeping up. In other words, the Ukrainian stage served as a bridge into German-speaking culture precisely because it freed the performance from the frame of a language lesson and allowed it to be theater first.

Conclusion. In wartime Kyiv, the idea of taking students to the theater bears more weight than usual. Its specific configuration—Ukrainian-language staging, four carefully paired works, one professional stage and one student stage, micro-warm-ups, student-led briefings, brief reflections, and guests who engage in group activities and join the discussion—creates conditions in which cultural understanding can grow quickly and extend back into the German-language classroom.

Future research could test longitudinally whether occasional theater-goers keep attending and whether Ukrainian-language stagings foster confidence to read German originals. Comparative studies could replicate the format in other cities and repertoires, and methodological research could examine whether warm-ups, briefings, and reflections transfer to more effective academic learning.



Ivan Franko Theater, 13 October 2024



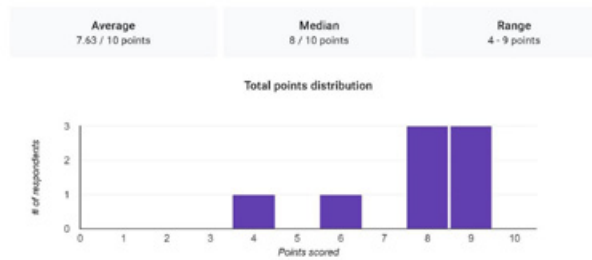
From left to right: Kathrin Franke, Tim Bohse, Pavlo Shopin



Ivan Franko Theater, 29 November 2024



The results of the quiz on the life and work of Friedrich Dürrenmatt



The results of the quiz on the life and work of Helmut Krausser



Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television, 26 December 2024



Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television, 16 May 2025

REFERENCES

1. Bentia, I. (2024, December). Tsina pomsty [The price of revenge]. *Artkursyv*, 13, 38–39. Retrieved August 11, 2025, from <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-13.pdf> [in Ukrainian].
2. Kapnina, H. (2020). The lexical-thematic paradigm of the color black in the idiostyle of E. M. Remarque. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philology"*, 87, 77–82. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-87-11> [in Ukrainian].
3. Pavlo Shopin iz studentamy v Natsionalnomu akademichnomu dramatychnomu teatry imeni Ivana Franka [Pavlo Shopin with students at the Ivan Franko National Academic Drama Theater]. (2024, November 29). *Ukrainskyi derzhavnyi universytet imeni Mykhaila Drahomanova: ofitsiyni sait* [Ukrainian State University of Mykhailo Drahomanov: Official website]. Retrieved August 11, 2025, from <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-iz-studentamy-v-natsionalnomu-akademichnomu-dramatychnomu-teatri-imeni-ivana-franka> [in Ukrainian].
4. Pavlo Shopin iz studentamy vidvidaly vystavu Navchalnoho teatru KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho [Pavlo Shopin with students attended the performance at the Training Theater of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television]. (2024, December 16). *Ukrainskyi derzhavnyi universytet imeni Mykhaila Drahomanova: ofitsiyni sait* [Ukrainian State University of Mykhailo Drahomanov: Official website]. Retrieved August 11, 2025, from <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-iz-studentamy-vidvidaly-vystavu-navchalnoho-teatru-knutkit-imeni-i-k-karpenka-karoho> [in Ukrainian].
5. Pavlo Shopin iz studentamy vidvidaly vystavu Navchalnoho teatru KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho [Pavlo Shopin with students attended the performance at the Training Theater of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theater, Cinema and Television]. (2025, May 16). *Ukrainskyi derzhavnyi universytet imeni Mykhaila Drahomanova: ofitsiyni sait* [Ukrainian State University of Mykhailo Drahomanov: Official website]. Retrieved August 11, 2025, from <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-iz-studentamy-vidvidaly-vystavu-navchalnoho-teatru-knutkit-imeni-ik-karpenka-karoho> [in Ukrainian].
6. Pavlo Shopin proishov pidvyshchennia kvalifikatsii v Goethe-Instituti [Pavlo Shopin completed professional development training at the Goethe-Institut]. (2024, December 8). *Ukrainskyi derzhavnyi universytet imeni Mykhaila Drahomanova: ofitsiyni sait* [Ukrainian State University of Mykhailo Drahomanov: Official website]. Retrieved August 11, 2025, from <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-proishov-pidvyshchennia-kvalifikatsii-v-gete-instytutu> [in Ukrainian].
7. Shopin, P. (2025, May). Haltestelle. Geister [Stop. Ghosts]. Quiz. *Google Forms*. Retrieved August 11, 2025, from <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScdgtqRHbaTc7Adc8hgbcOApdPRhUiJvSncZ2z3ZkGH1kdLw/viewform?usp=header> [in Ukrainian and German].
8. Shopin, P. (2024, December). Nussknacker und Mausekönig [The Nutcracker and the Mouse King]. Quiz. *Google Forms*. Retrieved August 11, 2025, from https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd2qsO3ghqC5D7rt5ekJVI_4trGCT6Q-zYZ9pgipICfunWIpq/viewform [in Ukrainian and German].
9. Shopin, P. (2024, November). Friedrich Dürrenmatt. Quiz. *Google Forms*. Retrieved August 11, 2025, from https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeQEPLRidwA6SIpqkVIAa7Ra1SCzeC3XpG1YWuNz_Gw_h8pbA/viewform [in Ukrainian and German].
10. Vystava "Try tovaryshi" v Natsionalnomu akademichnomu dramatychnomu teatri imeni Ivana Franka [The play "Three Comrades" at the Ivan Franko National Academic Drama Theater]. (2024, October 13). *Ukrainskyi derzhavnyi universytet imeni Mykhaila Drahomanova: ofitsiyni sait* [Ukrainian State University of Mykhailo Drahomanov: Official website]. Retrieved August 11, 2025, from <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#vystava-try-tovaryshi-v-natsionalnomu-akademichnomu-dramatychnomu-teatri-imeni-ivana-franka> [in Ukrainian].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бентя Ю. Ціна помсти. *Арткурсив*. 2024. Вип. 13. С. 38–39. URL: <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-13.pdf> (дата звернення: 11.08.2025).
2. Капніна Г. Лексико-тематична парадигма чорного кольору в ідіюстилі Е. М. Ремарка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2020. Вип. 87. С. 77–82. URL: <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-87-11>.
3. Павло Шопін із студентами в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. *Український державний університет імені Михайла Драгоманова* : офіційний сайт. 29.11.2024. URL: <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-iz-studentamy-v-natsionalnomu-akademichnomu-dramatychnomu-teatri-imeni-ivana-franka> (дата звернення: 11.08.2025).
4. Павло Шопін із студентами відвідали виставу Навчального театру КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого. *Український державний університет імені Михайла Драгоманова* : офіційний сайт. 26.12.2024. URL: <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-iz-studentamy-vidvidaly-vystavu-navchalnoho-teatru-knutkit-imeni-i-k-karpenka-karoho> (дата звернення: 11.08.2025).
5. Павло Шопін із студентами відвідали виставу Навчального театру КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого. *Український державний університет імені Михайла Драгоманова* : офіційний сайт. 16.05.2025. URL: <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-iz-studentamy-vidvidaly-vystavu-navchalnoho-teatru-knutkit-imeni-ik-karpenka-karoho> (дата звернення: 11.08.2025).
6. Павло Шопін пройшов підвищення кваліфікації в Гете-Інституті. *Український державний університет імені Михайла Драгоманова* : офіційний сайт. 8.12.2024. URL: <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#pavlo-shopin-proishov-pidvyshchennia-kvalifikatsii-v-gete-instytutu> (дата звернення: 11.08.2025).
7. Шопін П. Зупинка. Примари. Quiz. *Google Forms*. Травень, 2025. URL: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScdgktqRHbaTc7Adc8hgbcOApdPRhUiJvSncZ2z3ZkGH1kdLw/viewform?usp=header> (дата звернення: 11.08.2025).
8. Шопін П. Лускунчик і Мишачий король. Quiz. *Google Forms*. Грудень, 2024. URL: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd2qsO3ghqC5D7rt5ekJVI_4trGCT6Q-zYZ9pgipICfunWIpg/viewform (дата звернення: 11.08.2025).
9. Шопін П. Фридрих Дюренмат. Quiz. *Google Forms*. Листопад, 2024. URL: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeQEPLRidwA6SIpqkVIAa7Ra1SCzeC3XpG1YWuNz_Gw_h8pbA/viewform (дата звернення: 11.08.2025).
10. Вистава «Три товариші» в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. *Український державний університет імені Михайла Драгоманова* : офіційний сайт. 13.10.2024. URL: <https://fif.udu.edu.ua/pro-fakultet/struktura-2?view=article&id=29#vystava-try-tovaryshi-v-natsionalnomu-akademichnomu-dramatychnomu-teatri-imeni-ivana-franka> (дата звернення: 11.08.2025).

ПАВЛО ШОПІН

УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВИСТАВИ ЗА НІМЕЦЬКОМОВНИМИ ТВОРАМИ ЯК ІНСТРУМЕНТ
МІЖКУЛЬТУРНОГО НАВЧАННЯ У ВОЄННОМУ КИЄВІ

Анотація. У статті описано й проаналізовано відвідування чотирьох українських театральних вистав, створених за мотивами німецькомовних творів Еріха Марії Ремарка, Фрідріха Дюренмата, Е. Т. А. Гофмана та Гельмута Краусера, що його організував автор статті для студентів-германістів у воєнному Києві впродовж 2024–2025 навчального року. На тлі багаторічного дистанційного навчання ці відвідини повернули студентів до живого спілкування та колективного культурного навчання за умов повітряних тривог і транспортних обмежень. Перед переглядом вистави студенти долучалися до короткого обговорення життя і творчості німецькомовних письменників, яке завершувалося невеликою вікториною. Після вистави відбувалося неформальне обговорення вистави. Такий формат був спрямований на розвиток усвідомлення історичного контексту, обізнаності у театральних жанрах та відновлення відчуття академічної спільноти поза навчальною аудиторією. Головний висновок цього дослідження, заснованого на практиках позааудиторного навчання, полягає в тому, що україномовні вистави полегшують залучення студентів до німецькомовної культури, знижуючи тривожність через труднощі у спілкуванні німецькою, що, своєю чергою, наближує до читання оригінальних німецькомовних текстів.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, навчання через відвідування театру, германістика, український театр, воєнний Київ, німецькомовний театр і література, залучення студентів.

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025

Різдвяна тематика у збірках духовних пісень
Адама Вацлава Міхни «Česká mariánská muzika»
та Пала Естергазі «Harmonia caelestis»
Christmas Themes in the Spiritual Song Collections
Česká mariánská muzika (Adam Václav Michna)
and *Harmonia caelestis* (Pál Esterházy)

УДК 783.6:78.032.1(437.3) Міхна:78.032.1(439) Естергазі

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346003

Ольга Зосім

Olga Zosim

Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри
музичного мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: olgazosim70@gmail.com

D.Sc. in Art Studies, Professor, Professor in the Department
of Musical Art at the National Academy of Culture
and Arts Management
orcid.org/0000-0001-7546-094X

Анотація. Розглянуто різдвяні цикли авторських канціоналів Адама Вацлава Міхни «Česká mariánská muzika» та Пала Естергазі «Harmonia caelestis». З'ясовано, що канціонал як книга для загального співу містив пісні, створені у різні часи різними авторами, а тому не передбачав їх організації за музичними ознаками. В авторських канціоналах бачимо перші спроби циклізації творів однієї тематичної групи. Цикли різдвяних пісень у збірках «Česká mariánská muzika» та «Harmonia caelestis» мають продуманий тональний план, ретельно підібрані виражальні засоби, які дали можливість вибудувати їх музичну архітектоніку. Композитори в авторських канціоналах прагнули наблизити паралітургічну духовну пісню до богослужбових жанрів, які в добу бароко завдяки орієнтації на оперну та інструментальну музику відзначалися розвиненою музичною драматургією. Новий музичний стиль духовних пісень, представлений у канціоналах доби бароко, не міг не відбитися на українській духовнопісенній творчості, хоча «чистих» концертних творів пісенного жанру, які знаходимо в «Harmonia caelestis», українська музика не знала. Пісні з канціоналів «Česká mariánská muzika» та «Harmonia caelestis» не потрапили до українського репертуару, однак у них є багато спільного у стилістиці, виражальних засобах і фактурних рішеннях.

Ключові слова: музичне мистецтво доби бароко, канціонал, різдвяний цикл духовних пісень, творчість Адама Вацлава Міхни та Пала Естергазі, музичний жанр, музичний стиль, українська барокова духовна пісня.

Актуальність теми дослідження. Жанр духовної пісні є надзвичайно важливим для розвитку європейської музичної традиції, оскільки має точки дотику з різними сферами музичної творчості — фольклором, середньовічною церковною монодією, багатоголосною богослужбовою музикою Нового часу. У зарубіжній музикології, де вивчення духовнопісенної традиції та канціонала як книги з пісенним репертуаром триває не одне десятиліття, на сьогодні є серйозні напрацювання у цій царині. В Україні такого роду дослідження в радянські часи гальмувалися у зв'язку із обмеженнями щодо вивчення творів релігійної тематики, українська духовна пісня

нерідко розглядалася в контексті російської духовнопісенної традиції попри те, що вона розпочала свою історію на століття раніше. За тридцять років незалежності в українському музикознавстві з'явилися розвідки, які уможливили по-новому осмислити розвиток української духовної пісенності, де національний та європейський складники вийшли на перший план. Втім, наразі не можна сказати, що вона досліджена всебічно та повно, і найперспективнішими напрямками є джерелознавчо-текстологічні й історико-культурні, в яких пріоритетно стає набуває висвітлення зв'язків із європейською духовнопісенною творчістю.

На XVII–XVIII століття припадає золотий вік розвитку жанру духовної пісні в Європі, у цей час із друку виходить незліченна кількість канціоналів різного ґатунку, і цей шар, про який донедавна було лише загальне уявлення, сьогодні, завдяки едиційній діяльності та оцифруванню, набуває дедалі більшої конкретики. Вивчення канціоналів країн Центральної Європи надзвичайно важливе для розуміння процесів, що відбувалися не лише в європейській, а й в українській духовнопісенній творчості. Авторські канціонали Адама Вацлава Міхни та Пала Естергазі є тим цінним джерелом, яке уможливорює ширший погляд на розвиток центральноєвропейської духовнопісенної традиції і, відповідно, корегує наявні знання про розвиток української духовної пісні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цикли Адама Вацлава Міхни «*Česká mariánská muzika*» та Пала Естергазі «*Harmonia caelestis*» не були предметом розгляду в українському музикознавстві, за винятком згадки у праці авторки цієї статті [2, с. 80–82] першого з них як зразка авторського канціонала в контексті історичного розвитку та еволюції європейських збірок духовних пісень. Натомість їх докладно досліджували науковці Чехії та Угорщини. Доробок Адама Вацлава Міхни має велику бібліографію, де всебічно розглянуто його поетичну і музичну творчість. Серед фундаментальних праць відзначимо дослідження З. Тіхої [11] та Ї. Сегнала [8–10]. Сегнал не лише вивчав пісенну творчість Міхни, а й підготував до публікації його збірку «*Česká mariánská muzika*» [4]. Молоді науковці також звертаються до пісенної творчості Адама Вацлава Міхни як одного із провідних чеських композиторів доби бароко. А. Хурачкова [5] присвятила своє дослідження особливостям його музики на прикладі канціонала «*Česká mariánská muzika*». Різдвяній тематиці у поезії Міхни, зокрема у текстах згаданої збірки, присвячена стаття Х. Кржижової [7]. Цикл «*Harmonia caelestis*» був неодноразово предметом дослідження в угорському музикознавстві. У ґрунтовній передмові до критичного видання цієї збірки музикознавиця А. Шаш [6] здійснила огляд найважливіших наукових праць, зосередивши увагу на проблематиці жанрової

атрибуції творів, особливостях стилю, зв'язках з іншими європейськими національними традиціями, питаннях авторства. Втім, проблематика авторських канціоналів є невичерпною і потребує постійної уваги науковців, які вивчають ці твори з урахуванням нових знань у зв'язку із знаходженням та публікацією або оцифруванням нових джерел.

Важливими для розвитку музикознавчої науки є встановлення зв'язків між різними національними традиціями. Для вивчення української духовнопісенної творчості особливо цінними є джерела, які у той чи той спосіб проливають світло на становлення власної національної музичної традиції. У працях зарубіжних науковців український контекст зазвичай відсутній, адже розвиток української музики йшов своїм шляхом, і в добу бароко вона була радше реципієнтом, ніж донором. Однак і українські науковці мало цікавилися музичною традицією сусідніх країн, у вивченні жанру духовної пісні майже цілком обмежуючись польськими впливами, яких, безумовно, було найбільше. Проте сьогодні дослідження духовнопісенної творчості неможливе без урахування ширшого європейського контексту, тому звертання до центральноєвропейської традиції не тільки бажане, а й конче необхідне для розуміння цілісної картини розвитку української духовної пісні.

Мета статті полягає у характеристиці різдвяних циклів в авторських канціоналах Адама Вацлава Міхни «*Česká mariánská muzika*» та Пала Естергазі «*Harmonia caelestis*», зокрема, у виявленні засад їх музичної драматургії та знаходженні точок дотику цих композицій з українською духовнопісенною творчістю.

Виклад основного матеріалу. Канціонал як співацька книга виникає у XV столітті. Перші канціонали містили як давні літургичні піснеспіви, що спиралися на тексти Св. Письма і церковну гімнографію, так і нові твори у строфічній формі, які мали назву *cantio* (пісня). У XVI столітті канціонал функціонує як книга із церковними піснями, які мали паралітургичний статус і виконувалися прихожанами на богослужінні. Розквіт канціонала припадає на XVII–XVIII століття, коли він остаточно отримав статус книги,

що призначалася для загального співу, передусім у церкві. Основа репертуару канціоналів — пісенні твори, пов'язані з літургічним роком. Вони включали пісні на головні церковні свята (Різдво, Великдень, Зішестя Святого Духа тощо), на богородичні свята, до святих, а також пісенні твори загального змісту (молитовні, благальні, покайні, про смерть, вічне життя та ін.) та у різних потребах. Пісні, не пов'язані з літургічним календарем, з часом набувають дедалі більшої ваги, хоча змістовна основа канціонала як співацької книги завжди була тісно пов'язана із церковними святами. Вже у XIX столітті слово «канціонал» вживається доволі рідко, його замінює поширеніша назва «співаник».

Зазвичай канціонал як церковна книга містить твори, написані в різні часи різними авторами, більшість імен яких до нас не дійшли. Його призначення було суто практичним — зібрати в одному виданні пісні для молитовного співу прихожан у храмі, а також для освячення християнського життя поза церквою. У цілому репертуар канціоналів не був строкатим, попри відчутну стильову відмінність, бо найдавніші твори були написані ще в Середньовіччі, проте більша частина — вже у XVII–XVIII століттях. Однак і давні, і сучасні пісні спиралися на церковну традицію, зокрема на гімнографічні тексти і літургічні піснеспіви, передусім на григоріанський хорал, хоча з часом цей зв'язок ставав дедалі менш відчутним. Більшість канціоналів одного часового періоду містили приблизно однаковий репертуар, який через певний часовий проміжок змінювався, але зазвичай у силу консервативності, що притаманна церковній музиці, його еволюція відбувалася доволі повільно.

Окрім традиційних канціоналів, які були тематичною збіркою пісень різного авторства, в європейській традиції трапляються й канціонали авторські, де творцем текстів і пісень усіх тематичних розділів виступає одна людина. Іноді авторським канціоналом вважають збірку, де поет-композитор долучає до власних пісень певну кількість текстів або мелодій інших авторів, створюючи їх власну гармонізацію. Таких канціоналів в історії церковної музики було небагато, і кожен із них відзначений унікальністю творчого почерку, адже

автор пропонує власні творчі рішення у розкритті тем, які за своєю природою не є індивідуалізованими.

Композитор, органіст, хормейстер і поет Адам Вацлав Міхна з Отрадовіц (Adam Václav Michna z Otradovic; бл. 1600 — 1676) — одна з головних постатей чеської музики доби бароко. Він є автором богослужбових творів, зокрема мес, літаній, псалмів тощо, однак найвідоміші три його авторські канціонали — «Česká mariánská muzika» («Чеська маріанська музика», 1647), «Loutna česká» («Чеська лютня», 1653) і «Svatoroční muzika» («Музика на свята [літургічного] року», 1661). «Loutna česká» стоїть трохи осторонь від церковних канціоналів, адже її 13 творів в алегоричній формі оповідають про містичний шлюб Нареченого та Нареченої, тоді як «Česká mariánská muzika» та «Svatoroční muzika» за змістом і формою близькі до традиційних збірок церковних пісень.

Канціонал «Česká mariánská muzika» містить 66 пісенних творів, які автор збірки тематично поділив на три розділи. Перший (33 пісні) охоплює головні церковні свята та періоди літургічного року, а саме Різдво, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Святу Трійцю, Божого Тіла, другий містить богородичні пісні (23 твори), що приурочені до церковних свят або мають загальний зміст, у третьому 10 пісень присвячені тематиці християнської смерті. У канціоналі «Česká mariánská muzika» богородична тематика в її класичному розумінні (пісні, присвячені богородичним святам, або загальні молитовні пісні до Богородиці) не домінує, однак для Міхни вона є провідною, оскільки образ Богородиці посідає важливе місце у творах інших тематичних груп, що зумовило вибір назви збірки. Від традиційного канціонала «Česká mariánská muzika» відрізняється відсутністю пісень до святих. До цієї тематики Міхна звернувся у своїй другій збірці — «Svatoroční muzika». Цей канціонал масштабніший, він налічує 118 творів, що організовані не тематично, а за календарним принципом, де пісні на головні церковні свята (Різдво, Великдень тощо), богородичні свята та пам'ятні дні святих (останні у збірці кількісно переважають)

чергуються відповідно до дат календаря. Цикл завершується творами загального змісту та піснями про смерть.

Попри типову будову і зміст, канціонали «Česká mariánská muzika» і «Svatočasná muzika» відзначені новаторством у поетичних рішеннях церковних сюжетів, при цьому вони не суперечать християнським догматам та базуються на церковній традиції. Тексти пісень написані чеською мовою і є розлогими творами — від п'яти до понад десяти куплетів. У сучасній концертній практиці з кожного пісенного твору виконуються 3–4 куплети, текст яких, на думку інтерпретаторів, є ключовим. Строфіка також є вельми вишуканою: поет лише зрідка звертається до традиційної чотирирядкової строфи, найчастіше вона має 5–6 рядків, а часом і 7–8.

В обох циклах композитор віддає перевагу чотириголосному складу, є також кілька п'ятиголосних творів. Вони записані у вигляді партитури а cappella, однак у семи піснях циклу «Česká mariánská muzika» є позначення для basso continuo, хоча й не послідовне [5, s. 37]. Отже, ці пісні зазвичай виконувалися в супроводі музичних інструментів, але оскільки інструментарій у добу раннього та середнього бароко не був регламентованим, виконавський склад міг варіюватися. Сьогодні на концертах пісні Міхни супроводжують інструментальні ансамблі різного складу, починаючи від струнних і закінчуючи мідними духовими; останні роблять їхнє звучання особливо урочистим.

Різдвяна тематика не є центральною в обох циклах Міхни, однак вона вельми значима для європейської музичної традиції. Саме тому різдвяний цикл у канціоналі «Česká mariánská muzika» є доволі розлогим: він охоплює першу частину і налічує сім творів: «Vánoční rosička» («Різдвяна роса»), «Vánoční noc» («Різдвяна ніч»), «Vánoční magnét a střelec» («Різдвяний магніт та стрілець»), «Vánoční roztomilost» («Різдвяна милість»), «Vánoční kolíbka a kolibání» («Різдвяна колиска та колискова»), «Vánoční vinšovaná pošta» («Різдвяна вітальна пошта»), «Vánoční hospoda» («Різдвяне місто»). Різдвяний цикл має значну популярність у чеських слухачів, його часто виконують — повністю або частково.

Якщо говорити про тексти і музику пісень Міхни, то вони вписуються в загальний контекст різдвяної музики європейського бароко. Втім, окрім загальних місць і традиційних образів та сюжетних ліній, у них яскраво виявлена індивідуальність поета. Зокрема, образи магніту і стрільця є суто авторським тлумаченням різдвяної тематики та символіки. У пісні «Vánoční magnét a střelec» друга і п'ята строфи розкривають ці концепти в контексті змалювання образу Ісуса-немовлятка. Наведемо ці тексти із перекладами:

2. Jsi maličký a skrovničký,
však velikým Bohem vždycky,
jsi subtylný, jsi outličký,
ač jsou magnét tvé očičky.

2. Ти малий і скромний,
але ти завжди великий Бог,
ти витончений, ти тендітний,
хоча твої оченятка — магніт.

5. Ležíš v jeslech obvinutý,
však i někdy rozvinutý,
abys střelil k srdci mému
jako k terči laskavému.

5. Ти лежиш загорнутий у яслах,
але іноді розгортаєшся,
щоб стріляти в моє серце
як у лагідну мішень.

Пісенний жанр та твори духовної тематики в середині XVII століття не передбачали використання яскравих контрастів, характерних для музики бароко, орієнтуючись на зразки музичної творчості доби Ренесансу у її естетичних та музично-конструктивних вимірах. Тому у піснях Міхни усі 4 або 5 голосів рухаються переважно синхронно. У їх мелодиці, як зазначає А. Хурачкова, переважає поступовий низхідний або висхідний рух на секунду: композитор ніби створює мелодичну дугу, яка підкреслює природну декламацію тексту. Саме тому ці твори є популярними в церковному репертуарі від часу написання й донині. Однак мелодійність пісень Міхни у поєднанні з типовою ритмікою

призводить до певної одноманітності, і якщо в канціоналі «Česká mariánská muzika» мелодії достатньо оригінальні, то в циклі «Svatočasná muzika» композитор використовує мелодичний матеріал із попереднього канціонала, адаптуючи його до нових текстів, і в ньому вже мало цікавих мелодій [5, s. 33]. Відсутність яскравих контрастів змушує виконавців відходити від авторської структури циклу, і сьогодні в концертних програмах зазвичай звучать кілька обраних творів, поєднання яких враховує особливості сприйняття сучасної людини.

Коротко зупинімося на кожній композиції різдвяного циклу канціонала «Česká mariánská muzika». Перший твір «Vánoční rosička» («Різдвяна роса») тематично пов'язаний з адвентовою тематикою й апелює до старозавітного тексту «Rorate caeli desuper» («Небеса, злийте згори росу») з книги пророка Ісаї (Іс 45:8), що використовується у піснеспівах різних богослужінь у період Адвента. Пісня має 12 строф і майстерно обіграє зв'язок символіки роси, що спадає з небес, з образом Діви Марії. Саме апелювання до Богородиці в текстах пісень небогородичного циклу канціонала свідчить про її значимість у збірці «Česká mariánská muzika». З музичного погляду пісня «Vánoční rosička» є типовим твором середньобарокового періоду, де мелодія із плавним висхідним та низхідним рухом підтримується іншими голосами, які утворюють гармонічну вертикаль. Характер твору — зосереджено-споглядальний, що максимально узагальнено передає зміст пісні.

Друга пісня «Vánoční noc» («Різдвяна ніч») є одним із найпопулярніших різдвяних творів у Чехії. За змістом це колискова, яку співає Діва Марія немовлятку Ісусові. Текст пісні є достатньо лаконічним — 6 строф. За характером твір близький до попереднього, але саме тут музика найточніше передає зміст тексту, створюючи образ світлої радості, що й зумовило надзвичайну популярність цього твору. Оскільки більшість строф пісні — звертання Марії до Ісуса, у сучасній концертній практиці вона часто виконується не хором, а сольо, тим самим створюючи надзвичайно ніжний і одухотворений музичний образ.

Пісня «Vánoční magnét a střelec» («Різдвяний магніт та стрілець») — семистрофний твір, в якому строфа має чотири рядки, що доволі нетипово для циклу Міхні. Однак саме чотирирядкова строфа зумовила чіткість і ясність музичної будови твору, в якому вже відчувається майбутня «квдратність» музики класицизму, пов'язана з танцювальними витоками тематизму. І хоча пісню «Vánoční magnét a střelec» доволі складно назвати танцювальною, їй властива чіткість метрики та форми (16 тактів в сучасному запису). Особливо звертає на себе увагу початковий висхідний квартовий хід з V ступеня на I, що задає енергію для подальшого мелодичного руху.

Три перші пісні канціоналу «Česká mariánská muzika» утворюють своєрідний мініцикл, що об'єднується близькістю образної сфери, мажорним ладом (тональності F-dur, B-dur, C-dur), тридольною метрикою (3/2).

Четверта пісня «Vánoční roztomilost» («Різдвяна милість») доволі сильно контрастує із творами першого мініциклу, водночас її можна розглядати як продовження тих нових музичних рис, які були намічені у попередньому творі. Пісня, що має 14 чотирирядкових строф, продовжує розкривати різдвяну тематику, однак її образність побудована на контрастному зіставленні краси немовляти Ісуса та чесноти Діви Марії з убогістю місця, де його було народжено. Саме тому композитор обирає мінорний лад (g-moll), щоб підкреслити драматизм ситуації. Також у цьому творі вперше в циклі було використано дводольний розмір (C). Пісня має риси танцювальності, вона базується на ритмічних формулах популярного танцю ренесансної й барокової доби — павани. Танцювальність, що лише була намічена у попередньому творі, у цій пісні розкривається повною мірою.

Звернімо увагу ще на один момент. Стилістично пісня «Vánoční roztomilost» цілком вписується в контекст середньобарокової європейської творчості — така музична лексика є типовою в оперній, камерній, інструментальній музиці. Однак український слухач не може не відчути її спорідненість із українською бароковою музикою. Пісня «Vánoční roztomilost», особливо друга її половина, дуже нагадує українські пісенні

твори доби бароко — духовні та світські. Близькість найбільш відчутна в мінорних піснях Міхни, адже мажорні, що корінням сягають у європейську ренесансну музику, не мають аналогів в українській музичній творчості, принаймні відповідно до наших знань про музику цієї епохи, які базуються на джерелах, що дійшли до наших часів. З іншого боку, релігійні пісні в ренесансному стилі не могли не бути відомими на українських землях, оскільки протестантські канціонали XVI століття були поширені серед українських представників цієї конфесії. Проте наразі ми не сприймаємо музику ренесансного стилю як українську, на відміну від барокової, хоча стилістично українські духовні та світські пісні надзвичайно близькі, майже подібні до своїх європейських аналогів, не маючи яскраво виражених національних рис.

П'ятий пісенний твір канціонала, що має назву «Vánoční kolíbka a kolibání» («Різдвяна колиска та колискова»), повертає до теми, вже заявленої у пісні «Vánoční nos». За змістом ці пісні цілком відмінні, однак у будові їх тексту та музичному рішенні чимало спільних рис. По-перше, строфа має двочастинну будову, яка нагадує куплет і приспів: у пісні «Vánoční nos» текст куплету і приспіву в кожній строфі є різним, тоді як текст другої частини «Vánoční kolíbka a kolibání» в усіх строфах повторюється, а тому є вже класичним приспівом. У цьому контексті варто нагадати, що церковна пісня зазвичай приспівів не мала, однак двочастинна будова, яка фактично формувала два компоненти пісенного жанру, вже була нерідкою в духовнопісенній творчості барокової доби. Обидва твори споріднює загальна кількість строф (6), мажорний лад, хоча їх тональності різні — B-dur у «Vánoční nos» та F-dur у «Vánoční kolíbka a kolibání», тридольний метр (3/2), висхідний мелодичний рух на початку твору. Загальний музичний настрій обох пісень також близький, хоча друга пісня має доволі розлогий мінорний фрагмент у другій половині твору (g-moll), що єднає її з попередньою піснею.

Шоста пісня «Vánoční vinšovaná pošta» («Різдвяна вітальна пошта») продовжує тематику пісні «Vánoční roztomilost» («Різдвяна милість»), а саме розвиває думку про божественну природу

Ісуса Христа та бідність, яка супроводжувала його народження. У четвертій строфі шестистрофної пісні ми читаємо: «Proč jsi v koutech podtají tu mezi hovádky, máje vesele v ráji paláce i zámky?» («Чому ти сховався по кутках тут серед худоби, маючи палаци та замки в раю?»). Тематична спорідненість обох пісень зумовила використання близьких засобів музичної виразності — мінорного ладу (d-moll), дводольного метру (C), танцювальності. Втім, ці елементи не витримані послідовно. Гармонічна мова пісні «Vánoční vinšovaná pošta» у різдвяному мініциклі більше, ніж інші, насичена модалізмами: хоча твір завершується мажорним тризвуком, загальне звучання твору є мінорним. Саме ця гра мажоро-мінору якнайкраще передає теологічний зміст пісні. Дводольною є друга частина твору, тоді як перша — тридольною (3/2). Звертає на себе увагу фактурне рішення її другої частини, де за рахунок дублювання замість чотирьох голосів реально звучать лише три, а тому воно майже ідентичне фактурі українських барокових духовних пісень (т. зв. кантове триголосся). Пісенний твір «Vánoční vinšovaná pošta», як і «Vánoční roztomilost», є найближчим до української пісенної традиції барокової доби за характером музики.

«Vánoční hospoda» («Різдвяне місто») — останній твір різдвяного мініциклу канціонала «Česká mariánská muzika». Він підсумовує розвиток різдвяної тематики не лише змістовно, а й в образній сфері та виразальних засобах. Тематично пісня споріднена з творами «Vánoční roztomilost» і «Vánoční vinšovaná pošta», розвиваючи антиномічний концепт божественності Ісуса Христа та убогості місця, де він народився. Вона має мажорний лад, проте тональність композитор обрав зовсім іншу — G-dur, що належить до дієзних, тоді як усі попередні пісні мініциклу — до бемольних. Втім, тональний центр G вже був у творі «Vánoční roztomilost» (g-moll), що дозволяє говорити про підсумковий характер пісні «Vánoční hospoda». Також у творі змінюється метр із дводольного (C) на тридольний (3/1), що дзеркально відображає зміни метру у попередній пісні «Vánoční vinšovaná pošta». Також обидва твори мають модалізми, хоча в другому їх значно менше. Для пісні «Vánoční hospoda»

композитор обирає двочастинну будову, однак друга частина лише частково відповідає приспіву куплетної форми, адже її текст у кожній строфі відмінний, хоча структурно та лексично схожий, що споріднює її з пісню «Vánoční pos».

Отже, різдвяний мініцикл канціонала «Česká mariánská muzika» є змістовно й тематично цілісним. Його поетична частина позначена оригінальною різдвяною образністю, яка водночас повною мірою відповідає теології Різдва та церковній традиції. У музичній частині Адам Вацлав Міхна спирався на здобутки європейської богослужбової музики, зокрема на духовнопісенну традицію, зафіксовану у численних канціоналах. Його музика, на відміну від поезії, є більш традиційною, однак ця риса є необхідною в сакральних жанрах, які спрямовані не лише земні реалії, а й на трансцендентне. Для українського слухача цей твір є важливим. Безпосередньо він не вплинув на формування української духовнопісенної традиції, однак генетично та типологічно споріднений з нею, а мелодика та фактура низки творів дуже близькі до українських духовних пісень барокової доби.

Збірка «Harmonia caelestis» (1711) представника угорського магнатського роду Пала Естергазі (Esterházy Pál, 1635–1713) є важливим джерелом вивчення паралітургічної музичної творчості доби пізнього бароко. Естергазі був різносторонньою особистістю: окрім політичної діяльності та військової справи, він займався поезією, музикою, як меценат підтримував угорських митців, що репрезентували різні види мистецтва — архітектуру, живопис, скульптуру, музику. Сучасні дослідники дуже обережно ставляться до Пала Естергазі як людини, що написала музику «Harmonia caelestis». І справа не лише в тому, що у збірці використано низку мелодій відомих церковних пісень. Дослідниця та видавчиня «Harmonia caelestis» А. Шаш вважає, що, оскільки Естергазі не мав ґрунтовної музичної освіти, він не міг бути автором складних за формою композицій, а тому його роль обмежувалася поетичною компонентою та загальним компонуванням, а за музичну частину відповідали його придворні музиканти [6, р. 41]. Якщо ця гіпотеза є правдивою, то Пал Естергазі є автором «Harmonia

caelestis», але не в музичній, а в поетичній частині. Відомо, що він був плідним поетом та релігійним письменником, писав вірші угорською мовою та латиною, тож жодних сумнівів, що більшість текстів «Harmonia caelestis» належали йому самому, хоча й не всі, бо кілька з них є давніми церковними гімнами і піснями. Серед різдвяних творів циклу — одна з найпопулярніших церковних пісень XIV століття «Puer natus» (№ 3 у «Harmonia caelestis»), текст якої було доповнено приспівом. Текст «Nil canitur iucundius» (№ 4 у «Harmonia caelestis») — видозмінена та доповнена друга строфа («Nil canitur suavius») гімну «Jesu dulcis memoria», що приписується Бернарду Клервоському. Однак більшість композицій «Harmonia caelestis» написані на авторські тексти Естергазі, що були створені у традиції барокової протиреформаційної латиномовної поезії, яку культивували єзуїти.

Важливими для розуміння циклу «Harmonia caelestis» як канціонала є визначення жанрової основи його складників. А. Шаш у передмові до видання подає ґрунтовний огляд думок науковців про жанрову приналежність творів із «Harmonia caelestis», які визначали їх як концерти, сольні мотети, аранжування строфічних сольних пісень або як церковну музику концертного стилю без конкретизації жанрових означень [6, р. 59–60]. Дослідниця вважає, що цикл треба розглядати як зібрання церковних пісень, що зазнали впливів концертної музики, а не мотетів чи концертів. Характеризуючи твори, що входять до «Harmonia caelestis», А. Шаш зазначає, що вони посідають проміжне місце між церковною пісню та музикою концертного типу, однак не досягають рівня складності останньої, за винятком декількох творів [6, р. 62]. Отже, «Harmonia caelestis» Пала Естергазі не є класичним канціоналом у його розумінні як збірки церковних пісень для загального співу. Це гібридний жанр, що поєднує традиції паралітургічного народного співу та церковної музики і передбачає виконання професійними музикантами, оскільки спирається на здобутки оперної та інструментальної музики доби бароко.

Припущення щодо авторства, які висловила А. Шаш, не можуть заперечити того факту,

що збірка «*Harmonia caelestis*» є доволі цілісною за своєю структурою та змістом. Вона відповідає загальній тематиці католицьких канціоналів, хоча не всі частини відзначені однаковою наповненістю. Цикл з 55 одночастинних творів не поділяється на окремі розділи, але має тематичний поділ, близький до класичних канціоналів, зокрема й циклу «*Česká mariánská muzika*» Міхни. Найрозлогіші перші дві тематичні частини — пісні до головних свят літургійного року (№ 1–34) та Богородиці (№№ 35–48, 50). Пісні, що не входять до літургійного календаря, представлені лише трьома творами: молитовно-благальні (№№ 49, 51) та про смерть (№ 55). Пісні до святих репрезентовані трьома творами (№№ 52–54), два з них (№№ 52, 53) присвячені апостолу Павлу. Вибір святого не є випадковим, адже це небесний покровитель Пала Естергазі. Вельми показовим щодо значимості цієї тематики є твір № 52 «*Saule, Saule*» («Савле, Савле»), один із двох (другий — № 29 «*Ascendit Deus in iubilo*», який жанрово можна визначити як мотет) у всьому канціоналі, що не має строфічної форми; жанрово він близький до кантати і оповідає про драматичний епізод навернення Савла (Павла) на християнство. Твір завершується урочистим хором, що розпочинається словами «*Vivat Paulus*», і, безумовно, є прославленням не лише апостола, а й самого Пала Естергазі. Отже, попри диспропорцію в обсягу, у циклі «*Harmonia caelestis*» представлені всі традиційні частини канціоналів у відповідній послідовності.

Велика кількість творів логічно передбачає внутрішнє структурування, і не лише тематичне, а й музичне. Одним із найбільших у канціоналі «*Harmonia caelestis*» є різдвяний цикл. Він складається з 20 латиномовних творів: «*Puer natus*» («Дитяток народилося», № 3), «*Nil sanitur iucundius*» («Ніщо не співається приємніше», № 4), «*Dulcis Iesu*» («Солодкий Ісусе», № 5), «*Iesu chare*» («Любий Ісусе», № 6), «*Exsultet iam terra*» («Нині нехай радіє земля», № 7), «*Iesu, dulcedo*» («Ісусе, солодосте», № 8), «*Iesu parve*» («Маленький Ісусе», № 9), «*Quando cor nostrum visitas*» («Коли відвідуєш наше серце», № 10), «*Nolite timere*» («Не бійтеся», № 11), «*O, quam dulcis es*» («О, який ти солодкий»,

№ 12), «*Iesu praesentia*» («Присутність Ісуса», № 13), «*Infiniter largitor [misericordiae]*» («Подателю безкінечного [милосердя]», № 14), «*Iesu, rector admirabilis*» («Ісусе, дивовижний правителю», № 15), «*Iesu delectabilis*» («Ісусе насолоджуючий», № 16), «*Ave, Iesu charissime*» («Радуйся, найдорожчий Ісусе», № 17), «*Dormi, Iesu dulcissime*» («Спи, найсолодший Ісусе», № 18), «*O, suavissime*» («О, найсолодший», № 19), «*Iesum ardentibus [laudate cantibus]*» («Ісуса палкими [хвалить піснями]», № 20), «*Cur fles, Iesu*» («Чому плачеш, Ісусе», № 21), «*O, Iesu admirabilis*» («О, дивовижний Ісусе», № 22). У виданні усі вони мають обсяг 4 строфи, за винятком № 17 (5 строф) та №№ 21, 22 (3 строфи).

Цикл різдвяних пісень об'єднаний не лише тематично, а й музично, його структура є архітектонічно цілісною. Звісно, мало ймовірно, що всі частини виконувалися послідовно у різдвяний період, хоча це також не виключено. Для музики пізнього бароко характерні контрасти, передусім ладовий і темповий, і твори з «*Harmonia caelestis*» у своїй послідовності, представляючи різні образні сфери, поєднані за принципом контрасту. Водночас у циклі є опорні точки, які роблять його цілісним. Важливу роль в його організації відіграє лад. Перші та останні три композиції є мажорними: на початку циклу композитор використовує тональність G-Dur (№№ 3–5), наприкінці — C-Dur (№№ 20, 22) і E-Dur (№№ 21), натомість у середині циклу чимало мінорних композицій, які відтіняють мажорні (8 з 14). У цілому в різдвяному циклі мажорні твори переважають (12/8): у крайніх розділах домінує мажор, а в середині мінор меланхолійними настроями відтіняє радісну атмосферу Різдва. Перший та останній номери містять хорові розділи, які надають звучанню музики піднесеності та урочистості; в інших частинах різдвяного циклу хори відсутні. Інструментальні розділи композицій, що називаються сонатами, також звучать лише у крайніх розділах (№№ 3, 7, 18, 21), у середині переважають сольні пісенні номери. Отже, структура циклу пісень різдвяного циклу канціонала «*Harmonia caelestis*» є продуманою та вивірною, а тому він може виконуватися як окремий твір без будь-яких змін.

Гібридність канціонала «*Harmonia caelestis*» передбачала використання різних музичних форм та жанрів — як пісенних, так і аріозних, сольне і хорове звучання, однак при цьому перевага віддавалася базовій строфічній формі. У різдвяному циклі, що складається з двадцяти творів, «чистих» пісенних п'ятнадцять: дванадцять сольних (№№ 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 20) та три дуетні (№№ 14, 17, 18). «Чистих» арій із ритурнелем дві (№№ 12, 21). У номерах з хором (№№ 3, 22) сольні епізоди також є пісенними. Хоча у № 22 сольна частина позначена як арія, вона фактично також є піснею. Лише один твір (№ 7) є гібридним, поєднуючи в кожному куплеті аріозний і пісенний стилі.

Більшість творів є мінімально орнаментованими і зберігають стиль церковної пісні барокової доби, їх виконання не вимагає володіння особливою вокальною технікою. Втім, барокова стилістика вплинула і на них, однак ознаки пісенності все ж таки переважають. Лише два твори в різдвяному циклі (№№ 4, 19) стилістично ближчі до арії, ніж до пісні. Арії є невеликими за обсягом, однак вони мають усі відповідні жанрові ознаки. Не можна не відзначити ще одну специфічну рису арій із «*Harmonia caelestis*». Жанр пісні як базовий у канціоналах передбачає куплетну форму, а тому арії повторюються кілька разів відповідно до кількості куплетів. Текст хорів також підпорядкований куплетній формі: у № 3 хор виконує приспів, у № 22 він повністю повторює текст сольного куплету. Таким чином констатуємо, що куплетна форма є основною у «*Harmonia caelestis*», і тому цілком коректно розглядати цей твір як канціонал.

Щодо жанрових ознак канціонала в текстовій частині «*Harmonia caelestis*», то у Пала Естергазі тексти пісень є більш традиційними, ніж у Адама Вацлава Міхни, який писав поезії, що відзначаються яскравими та оригінальними образами. Натомість музичний складник канціонала «*Česká mariánská muzika*» Міхни відповідає усім ознакам загального церковного співу, а тому його твори використовуються й понині в богослужбовій практиці, тоді як музика Естергазі завдяки звертанню до концертного стилю далеко відійшла від традиції і сьогодні сприймається

як концертна, хоча насправді не є такою. Композиції «*Harmonia caelestis*» — це зразок паралітургічної музики епохи пізнього бароко, вони мають історичну та художню цінність, але їх важко уявити на сучасному католицькому богослужінні. Проте саме завдяки новому стилю ці твори органічного увійшли до концертного репертуару.

Кожна композиція різдвяного циклу з канціонала «*Harmonia caelestis*» цікава з погляду трансформації пісенного джерела та музичного рішення. Щодо джерел мелодій пісень, то їх доволі детально описано у передмові до угорського видання. Також там вельми розлого окреслено жанрові особливості пісень та арій, зазначено впливи танцювальної світської музики. Тому немає потреби характеризувати їх у такому ракурсі, хоча детальний аналіз дозволить розкрити нові грані вже відомих та досліджених творів. Наприклад, у композиції № 14 «*Infinatae largitor*» початкові рядки «*Infinatae largitor misericordiae et immensae distributor pius gratiae*» («Подателю безкінечного милосердя та благий розливче безмірної благодаті») базуються на тексті популярної барокової угорської пісні «*Infinatae bonitatis et immensae charitatis*» («Безкінечної благості та безмірної милості»). Збіги є не лише в текстовій частині, а і в початковій мелодичній фразі, що однозначно вказує на першоджерело, яке інспірувало появу цього твору, хоча далі музика і текст цілком відмінні. Дослідження текстів Пала Естергазі було б цікавим з точки зору виявлення інтертекстуальних зв'язків із середньовічно-ренесансною церковною пісенністю та новими творами барокової релігійної поезії, яку культивували єзуїти. Однак наразі важливіше зупинитися на тих моментах, які не могли потрапити у поле зору угорських дослідників, а саме розгляд «*Harmonia caelestis*» як зразка центрально-європейського канціонала доби бароко у проєкції на українську паралітургічну духовну пісенність. Попри відсутність прямих впливів циклу Естергазі на українську духовнопісенну традицію, низка його творів дає можливість ширше подивитися на європейський контекст української барокової музики.

Перше, що спадає на думку стосовно циклу «*Harmonia caelestis*», це часте використання

триголосної фактури, яку традиційно називають кантовою, де два верхніх голоси рухаються паралельними терціями, спираючись на фігуративний гармонічний бас. Нагадаймо, що цей тип фактури був доволі поширений в європейській бароковій музиці, однак, якщо йдеться про український контекст, то треба пам'ятати, що точних збігів у творах, які репрезентують європейську та українську музичні традиції, не існує, а є більш або менш наближені аналогії. Наприклад, близький до українського тип триголосся знаходимо в рукописних канціоналах бенедиктинського монастиря в польських Станьонтках, що датуються межею XVII і XVIII століть. Польські пісні з рукописів є ближчими до пісенного жанру, тоді як найпростіші композиції з «*Harmonia caelestis*», які були написані в той самий час, зазнали впливу концертного стилю. Тому «кантове» триголосся твору Пала Естергазі мало схоже на те, що ми бачимо в українських духовних піснях, попри те, що вони могли мати розвинену фактуру з елементами поліфонії. Українські духовні пісні, що спиралися на європейську традицію, все ж таки були ближчими до церковної музики у її пісенному різновиді, ніж до концертно-аріозної.

Пісенних творів із супроводом двох інструментів та basso continuo у циклі «*Harmonia caelestis*» є кілька, зокрема №№ 6, 11–17, 19, 20, де сольна партія звучить у супроводі двох альтів і баса; перший альт, як правило, дублює мелодію пісні. Однак у силу причин, зазначених вище, вони мало подібні до українських духовних та світських пісень, хоча не можна не побачити деяку спорідненість між ними, передусім в каденційних зонах. Найближчою до церковної традиції, а тому ближчою до українських духовних пісень, є № 16 «*O, Iesu delectabilis*». Простота фактури, ритмічна формульність, заснована на танцювальності, модалізми (наприклад, співставлення акордів D–B–F) наближають цей твір до стилю європейської сакральної музики раннього бароко, що був поширений в українському середовищі. Принципових відмінностей від них не мають пісні, де замість двох сольних інструментів, доповнених basso continuo, звучать три.

Серед усіх творів хотілося б зупинитися на № 8 «*Iesu, dulcedo*». Його фактурне рішення не суто

«кантове», адже вокальна партія звучить у супроводі трьох сольних інструментів, а не двох, хоча інструментальний супровід у № 47 «*Lingua, die trophaea*», з яким «*Iesu, dulcedo*» має майже ідентичну мелодію, спирається на класичне «кантове» триголосся (два альти та basso continuo). Цей твір має багато спільного, особливо в каденційних зонах, з відомою бароковою піснею «*Ти еси, Ісусе*», автором якої є Дмитрій Ростовський (1651–1709) [3, с. 138–139]. Втім, ця пісня — не оригінальний твір Дмитрія Ростовського, а його авторська адаптація барокової латиномової пісні «*Meum tu gaudium*» [1, с. 74–75]. Останню знаходимо у другому словацькому виданні «*Cantus catholici*» 1700 року (у словацькому перекладі), хоча, безумовно, вона була створена раніше, ймовірно, у 1680–1690-ті роки, бо важко пояснити знайомство Дмитрія Ростовського з нею після 1700 року, адже останні десять років життя він перебував поза межами України. У виданнях «*Cantus catholici*» 1651 року (угорське) та 1655 року (перше словацьке) пісні «*Meum tu gaudium*» немає.

Мелодію пісні «*Iesu, dulcedo*» вперше було надруковано у збірці під назвою «*Cantus catholici*» 1674 року, що її видав єпископ Леонард Ференц Сегеді (Szegedi Ferenc Lénárd) [6, р. 64]. Попри спільну назву із друком 1651 року, зміст обох збірок «*Cantus catholici*» має суттєві відмінності. Порівнюючи три мелодії — «*Iesu, dulcedo*», «*Meum tu gaudium*» (у словацькому перекладі «*Ty sy moga radost*»), «*Ти еси, Ісусе*», — бачимо спорідненість останнього твору як з першим, так і другим, тоді як перші два мають менше мелодичних збігів. Якщо контур мелодій двох останніх пісень є схожим, то «*Iesu, dulcedo*» та «*Ти еси, Ісусе*» поєднує характерний мелодичний розспів в каденційній зоні, якого немає у словацькій версії. Висловимо припущення, що українська версія виникла на основі мелодичного варіанту «*Meum tu gaudium*», коли практика розспіву мелодій під впливом аріозного стилю вже набула значного поширення. Також не виключено, що мелодичні прикраси були взяті не із друкованих джерел, а з виконавської практики, тоді як в друкованих канціоналах були простіші варіанти мелодій. Саме на такі роздуми наштовхує аналіз пісень

із циклу «*Harmonia caelestis*» — цінного джерела не лише для заглиблення у центральноевропейську музичну традицію, а й для вивчення еволюції української духовнопісенної творчості.

Висновки. Авторські канціонали Адама Вацлава Міхны «*Česká mariánská muzika*» та Пала Естергазі «*Harmonia caelestis*» є важливою віхою у розвитку центральноевропейської духовної пісенності та еволюції канціонала як книги для загального співу. У них ми спостерігаємо перші спроби циклізації творів однієї тематичної групи за музичними ознаками. Цикли різдвяних пісень у збірках «*Česká mariánská muzika*» та «*Harmonia caelestis*» мають продуманий тональний план, ретельно підібрані виражальні засоби, які уможливили вибудувати

їх музичну архітектоніку. Композитори в авторських канціоналах прагнули наблизити паралітургічну духовну пісню до богослужбових жанрів, які в добу бароко завдяки орієнтації на оперну та інструментальну музику відзначалися розвинутою музичною драматургією. Новий музичний стиль духовних пісень, представлений у канціоналах доби бароко, не міг не відбитися на українській духовнопісенній творчості, хоча «чистих» концертних творів пісенного жанру, які знаходимо в «*Harmonia caelestis*», українська музика не знала. Пісні з канціоналів «*Česká mariánská muzika*» та «*Harmonia caelestis*» не потрапили до українського репертуару, з яким їх споріднює чимало спільного у стилістиці, виражальних засобах і фактурних рішеннях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зосім О. Л. Західноевропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія. Київ: ДАКККиМ, 2009. 204 с.
2. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с.
3. Український кант XVII–XVIII ст. / упоряд., вст. ст. і прим. Л. В. Івченко; спецред. текстів В. І. Кречотня. Київ: Музична Україна, 1990. 200 с.
4. *Česká mariánská muzika: Cantilenae sacrae bohemicae ad honorem Beatae Mariae Virginis* / Adam Michna z Otradovic; ed. Jiří Sehnal. Praha: Editio Supraphon, 1989. 118 s.
5. Churáčková A. «Česká mariánská muzika» Adama Václava Michny z Otradovic. *Bakalářská práce*. Praha, 2013. 51 s.
6. *Harmonia caelestis* / Pál Esterházy. Ed. and introd. by Ágnes Sas. Latin words rev. by Balázs Déri. 3., revised ed. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2001. 434 p. (Musicalia Danubiana 10).
7. Křížová H. Velikonoční symbolika v lyrice Adama Michny z Otradovic. *Bohemica litteraria*. 2016. XIX. Č. 1. S. 40–71.
8. Sehnal J. Adam Michna z Otradovic — skladatel. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 207 s.
9. Sehnal J. Písňe Adama Michny z Otradovic (1600–1676). *Hudební věda*. 1975. XII. Č. 4. S. 3–45.
10. Sehnal J. Význam Michnovy České mariánské muziky pro českou barokní hudbu. *Opus musicum*. 1986. XVIII. S. 247–251.
11. Tichá Z. Adam Václav Michna z Otradovic. Praha: Melantrich, 1976. 403 s.

REFERENCES

1. Zosim, O. L. (2009). *Zakhidnoievropeiska dukhovna pisnia na skhidnoslovianskykh zemliakh u XVII–XIX stolittiakh* [Western European Spiritual Song in Eastern Slavonic Lands in the 17th–19th Centuries]. Kyiv: State Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

-
2. Zosim, O. L. (2017). *Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir* [Eastern Slavonic Spiritual Song: Sacred Dimension]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
 3. Ivchenko, L. V. (Ed.). (1990). *Ukrainskyi kant XVII–XVIII st.* [Ukrainian Kant of the 17th–18th Centuries]. Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].
 4. Sehnal J. (Ed.). (1989). *Česká mariánská muzika: Cantilenae sacrae bohemicae ad honorem Beatae Mariae Virginis*, Adam Michna z Otradovic [Czech Marian Music: Sacred Bohemian Songs in Honor of the Blessed Virgin Mary, Adam Michna of Otradovice]. Praha: Editio Supraphon in Czech [in Czech].
 5. Churáčková, A. (2013). *“Česká mariánská muzika” Adama Václava Michny z Otradovic*. Bakalářská práce [“Czech Marian Music” by Adam Václav Michna of Otradovice. Bachelor’s Thesis]. Praha [in Czech].
 6. Sas, Á. (Ed.). (2001). *Harmonia caelestis* / Pál Esterházy. 3., revised ed. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet [in Hungarian, English, German, Latin].
 7. Křížová, H. (2016). Velikonoční symbolika v lyrice Adama Michny z Otradovic [Easter Symbolism in the Lyrics of Adam Michna of Otradovice]. *Bohemica litteraria*, XIX(1), 40–71 [in Czech].
 8. Sehnal, J. (2013). *Adam Michna z Otradovic — skladatel* [Adam Michna of Otradovice — Composer]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci [in Czech].
 9. Sehnal, J. (1975). Písňe Adama Michny z Otradovic (1600–1676) [The Songs of Adam Michna of Otradovice (1600–1676)]. *Hudební věda*, XII(4), 3–45 [in Czech].
 10. Sehnal, J. (1986). Význam Michnovy České mariánské muziky pro českou barokní hudbu [The Significance of Michna’s *Czech Marian Music* for Czech Baroque Music]. *Opus musicum*, XVIII, 247–251 [in Czech].
 11. Tichá, Z. (1976). *Adam Václav Michna z Otradovic* [Adam Václav Michna of Otradovice]. Praha: Melantrich [in Czech].

OLGA ZOSIM

**CHRISTMAS THEMES IN THE SPIRITUAL SONG COLLECTIONS *ČESKÁ MARIÁNSKÁ MUZIKA*
(ADAM VÁCLAV MICHNA) AND *HARMONIA CAELESTIS* (PÁL ESTERHÁZY)**

Abstract. The article examines the Christmas cycles in the authorial cantionals of Adam Václav Michna (*Česká mariánská muzika*) and Pál Esterházy (*Harmonia caelestis*). A traditional cantional, intended for communal singing, contained songs created at different times by different authors and therefore did not provide for their organization according to musical principles. In contrast, in the authorial cantionals we observe some of the first attempts to create cycles of works united by a common theme. The Christmas song cycles in *Česká mariánská muzika* and *Harmonia caelestis* are distinguished by a well-considered tonal plan and carefully chosen expressive means, which made it possible to construct a coherent musical architecture. Both composers sought to bring paraliturgical spiritual songs closer to liturgical genres, which in the Baroque era—under the influence of opera and instrumental music—were characterized by developed musical dramaturgy. The new musical style of spiritual song represented in these Baroque cantionals also influenced Ukrainian sacred song tradition, although Ukrainian music did not cultivate “pure” concert works of the song genre such as those found in *Harmonia caelestis*. The songs of *Česká mariánská muzika* and *Harmonia caelestis* did not enter the Ukrainian repertoire, yet they share many stylistic features, expressive techniques, and textural solutions with Ukrainian paraliturgical song.

Keywords: musical art of the Baroque era, cantional, Christmas spiritual song cycle, the work of Adam Václav Michna and Pál Esterházy, musical genre, musical style, Ukrainian Baroque spiritual song.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2025

Концертність як система мислення в Третньому концерті для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів» Івана Карабиця The Concertante Principle as a Framework for Compositional Thought in Ivan Karabyts's Third Piano Concerto “Five Musical Moments”

УДК 781.3+785.8+78.071.1 Карабиць
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.349470

Євгеній Логвиновський

Аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач циклової комісії «Спеціальне фортепіано» у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра
e-mail: eugene_logvinovsky@ukr.net

Yevhenii Lohvynovskyi

Ph.D. Student in the Department of History of Ukrainian Music and Musical Ethnology, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Lecturer in the Special Piano Department (Subject Committee) at the Glière Kyiv Municipal Academy of Music
orcid.org/0009-0007-6430-4870

Анотація. У статті досліджується феномен концертності як система композиторського мислення у творчості Івана Карабиця на прикладі Третього концерту для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів». Актуальність зумовлена недостатнім дослідженням поняття концертності в українському музикознавстві, зокрема щодо його філософсько-художньої багатовимірності та ролі у формуванні індивідуального стилю композитора. Мета дослідження — виявити особливості принципу концертності в композиторському мисленні І. Карабиця та обґрунтувати його значення у драматургії Третього концерту. У дослідженні окреслено еволюцію жанру концерту в європейській та українській традиціях, уточнено зміст поняття «концертність» у сучасному музикознавстві та розглянуто основні наукові підходи до його трактування. Концертність інтерпретується як цілісна художня концепція, що охоплює діалогічність, драматургічну конфліктність, віртуозність, комунікативність, мінливість та інтержанровість. У результаті аналізу «П'яти музичних моментів» доведено, що концертність постає як жанрова ознака та як універсальний принцип організації музичного матеріалу. Отримані результати розширюють уявлення про специфіку композиторського мислення І. Карабиця та мають теоретичне й практичне значення для музикознавчого аналізу та виконавської інтерпретації концертних творів.

Ключові слова: концертність, діалогічність, драматургічна конфліктність, віртуозність, комунікативність, мінливість, інтержанровість.

Постановка проблеми. На сьогодні жанр концерту виступає важливим культурним та соціальним феноменом, який відображає динамічний розвиток музичної культури. Він поєднує традиційні цінності та інноваційні підходи, індивідуальне та колективне, емоційне та інтелектуальне, надає можливість експериментувати, виражати самобутні творчі ідеї та реалізовувати нові музичні концепції.

Концертність як система мислення — це спосіб організації та сприйняття дійсності, де ключову роль відіграють принципи діалогу, змагання,

контрасту, взаємодії, взаємозв'язку та балансу різних елементів. Сучасні технології, композиторські техніки, нові виконавські засоби й експериментальні форми музикування дають змогу переосмислювати концертність поза класичною структурою «соліст–оркестр», зберігаючи її ідею як художній конфлікт, комунікацію чи драматургічну модель. В українському музикознавстві феномен концертності недостатньо осмислений в аспекті філософсько-художньої багатовимірності та ролі у формуванні індивідуального авторського стилю.

У творчості Івана Карабиця концертність як система мислення приваблює глибиною вираження, багатовекторністю творчих пошуків і відкриттів, різноплановістю, що резонує з духовним сьогоденням. У його творах можна знайти змістові підтексти і символи, що викликають інтенсивне співпереживання та емоційний відгук. Характерними ознаками творчості митця є драматизм, філософічність, колористичність письма, поліпластовість фактури та багатство тембрових рішень. Жанр концерту цікавив композитора, слугував творчою лабораторією та надихав на пошуки нових засобів виразності, а також образної, інтонаційної й тембральної взаємодії інструментів. Вивчення концертності через призму системи мислення відкриває можливість для глибшого осмислення творчості Івана Карабиця. Композитор використовує концертність для вираження своєї концепції світу, в якому індивідуальне і колективне, внутрішнє та зовнішнє, боротьба та єдність постають як невід'ємні складники. Це дозволяє говорити про ширше значення концертності як мислення, яке виходить за межі традиційної інтерпретації жанру концерту.

Відсутність цілісного наукового аналізу феномену концертності у творчості композитора зумовлює наукову проблему, що полягає у необхідності теоретичного обґрунтування та системного осмислення концертності як художньо-філософської категорії, здатної розкрити глибинні смисли композиторського задуму. Розв'язання цієї проблеми має важливе значення для розвитку сучасного музикознавства, оскільки сприяє уточненню понятійного апарату, розширенню уявлень про еволюцію жанру концерту в українській музиці, поглибленню знань про індивідуальний стиль Івана Карабиця, кращому розумінню впливу музики на духовний та інтелектуальний розвиток суспільства.

Практичне значення дослідження зумовлене можливістю використання його результатів у навчальному процесі мистецьких закладів фахової передвищої та вищої освіти, у музично-аналітичній та виконавській практиці. Таким чином, вивчення феномену концертності у творчості І. Карабиця постає як актуальне

науково-теоретичне й практичне завдання, що відповідає сучасним тенденціям розвитку музикознавчої думки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчість Івана Карабиця посідає важливе місце у сучасному українському музикознавстві та розглядається в історико-культурному, жанрово-стильовому, виконавському й філософському аспектах. Дослідженню Третього концерту для фортепіано з оркестром І. Карабиця присвячені наукові праці Любові Кияновської [5], Олега Копелюка [6; 7], Всеволода Задерацького [3], Олени Маркової [8], які допомагають глибше зрозуміти місце композитора в історії музичного мистецтва та його роль у формуванні сучасної української музики. У монографії Л. Кияновської [5] увага зосереджена на образно-жанровому аналізі Третього концерту. У дисертації О. Копелюка [7] розглянуто стиль композитора у єдності композиторського й виконавського мислення, досліджено значущість фортепіанної спадщини митця, а у його статті [6, с. 197] проаналізовано «П'ять музичних моментів» як монолітний драматургічний цикл та розглянуто проблему концертної драматургії. У праці В. Задерацького [3, с. 58] досліджено принципи формотворення, контрастності та плинності музичної форми у концерті, окреслено специфіку композиторського мислення. Дослідниця О. Маркова у своїй праці [8, с. 75] аналізує стильову симультанність музики І. Карабиця, простежуючи інтертекстуальні зв'язки з творчістю В. Сильвестрова, О. Скрябіна, О. Мессіана і Б. Бартока та розкриває поліфонію стильових впливів.

Отже, аналіз наукових праць свідчить про ґрунтовне дослідження окремих аспектів творчості Івана Карабиця — жанрових, стильових, виконавських, історико-культурних. Водночас феномен концертності у Третьому концерті досі не був предметом ґрунтового дослідження як цілісної системи композиторського мислення, що зумовлює **актуальність** та наукову спрямованість статті.

Мета статті — виявити особливості принципу концертності у композиторському мисленні та обґрунтувати значення цього феномену у творчості І. Карабиця на прикладі Третього

концерту для фортепіано з оркестром. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**:

- розкрити етимологію терміна «concerto» та окреслити різні варіанти його інтерпретації в історико-культурному контексті;
- окреслити основні наукові підходи до визначення поняття «концертності» та його еволюцію у музикознавстві;
- проаналізувати ключові ознаки феномену концертності як системи мислення композитора;
- дослідити роль концертного жанру в творчості І. Карабиця;
- обґрунтувати значення концертності в Третьому концерті для фортепіано з оркестром.

Виклад основного матеріалу. Концерт — це жанр, в основу якого покладено зіставлення звучання повного виконавського складу (*tutti*) та окремих груп інструментів або одного солюючого інструмента (*solo*), що набуває характеру змагання чи партнерства. Полісемантичність терміна *concerto* («змагатися», «узгоджувати», «спілкуватися») зумовлює багатовекторність жанру. Передумови концертного мислення формувалися ще в античній та середньовічній культурі, однак як самостійний інструментальний жанр концерт остаточно утвердився в епоху бароко.

У європейській традиції модель концерту трансформувалася від *concerto grosso* до сольного концерту, заклавши основні принципи жанру: контраст *solo–tutti*, динаміку драматургії, віртуозність і циклічність. У добу класицизму відбувається симфонізація концерту та індивідуалізація соліста. Обидві тенденції гармонійно співіснують у творчості Й. Гайдна, створюючи основу для подальшої трансформації жанру концерту. Важливим етапом стало формування оркестру: від двох (струнні та дерев'яні духові) до трьох груп (з додаванням мідних духових), де всі інструменти стають поліфункціональними — виконують роль як солістів, так і акомпанементу. Для В. А. Моцарта концерт був насамперед формою вираження контрасту: між віртуозним солістом і стриманим оркестром, між інтимною експресією та урочистим, масивним звучанням, між сталим тембром соліста і різноманіттям оркестрових барв. У концертах посилюється драматизм і напруженість у взаємодії між

ними, використовується єдиний тематичний матеріал, що створює психологічну цілісність усього циклу [9, с. 382]. У творчості Л. ван Бетховена концерт перетворюється на масштабну музичну драму, де оркестр стає рівноправним партнером соліста. Композитор сміливо експериментує з гармонією, ритмікою, фактурою, формою (вступ у Четвертому, П'ятому фортепіанних концертах). Його концерти насичені несподіваними модуляціями, синкопами, драматичними паузами, новаторською ритмікою та набувають рис масштабності. Вони поєднують героїзм, драматизм, віртуозність та філософські ідеї. В епоху романтизму жанр концерту докорінно змінюється: поглиблюється його психологізм, розширюється образна палітра, віртуозність підпорядковується художньому задуму, ускладнюються гармонія, тональний план та форма [10, с. 90]. Композитори зрілого романтизму підпорядковували віртуозність змістовній драматургії, а техніку — художньо-образному змісту творів. У середині XIX століття трансформація жанру концерту здійснювалася у двох напрямках:

- розширення форми (чотиричастинний фортепіанний концерт № 2 Й. Брамса),
- стиснення форми, злиття трьох частин в одну (концертштюки, концертино К. М. фон Вебера та концерти з рисами симфонічних поем Ф. Ліста). Тематизм і образність концертів стали більш цілісними завдяки наскрізному розвитку, використанню монотематизму, лейтмотивів та драматичних контрастів, що набувають провідного значення. У XX столітті відбувається переосмислення усіх музичних форм та жанрів. Композитори створювали нестандартні концерти, використовували інноваційні форми, сучасну музичну мову та засоби виразності, оригінальні інструментальні склади, проводили тембральні експерименти. У творчості Б. Бартока, А. Берга, Д. Мійо, П. Гіндеміта, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича концертність стає невід'ємним складником мислення [4, с. 20]. Загалом, концерт XX століття стає універсальним жанром, здатним умістити найрізноманітніші художні ідеї — від камерної простоти до масштабної симфонічності, зберігаючи жанрову мобільність і сталість. Еволюція концерту свідчить про його високу соціокультурну цінність.

Українська модель концерту XX століття формується у взаємодії національних традицій із західноєвропейськими тенденціями, відзначається прагненням до новаторства у формі, гармонії та фактурі. У творчості Л. Ревуцького жанр фортепіанного концерту є прикладом гармонійного поєднання національного мелосу з романтичними традиціями (ліризм та віртуозність). Б. Лятошинський у своїх творах відтворював стилістичні риси модернізму у поєднанні з фольклорними мотивами. Ідея народності та слов'янської єдності отримала яскраве втілення у «Слов'янському концерті» для фортепіано з оркестром (1953), де кожна частина базується на темі певного слов'янського народу (українська, словацька, польська). М. Скорик збагатив концертний жанр елементами джазу та фольклору, розширюючи темброву палітру та застосовуючи багатоякісність фактури і поліритмію. Його концертам притаманні емоційність, ліризм та інноваційні використання тембрів. У творчості українських композиторів концертний жанр постає як форма демонстрації віртуозності та глибоко концептуальний простір для розкриття ідей національної ідентичності, культурного діалогу й естетичної трансформації.

Концертність — це багатозначне поняття у музикознавстві, яке включає в себе жанрову приналежність, композиційний принцип, систему мислення композитора, естетичну установку, виконавську стратегію. Існує кілька змістових рівнів поняття «концертності» [1, с. 6]:

1) *естетичний*, пов'язаний з якістю художнього мислення. Концертність представляє собою творчий акт, який стає виразом індивідуальності артиста й демонструє його потенціал;

2) *композиційно-виконавський*, що відображає принцип музичного мислення. Концертність поєднує діалогічність, елементи гри, імпровізації, риторичності, солювання, стильові композиторські та виконавські прийоми. Цей рівень виходить за межі концерту та може проявлятися у будь-якому жанрі;

3) *технологічний*, що включає в себе конкретні практичні методи створення та виконання концертних творів: виконавські та композиторські засоби. Цей рівень пов'язаний з жанром концерту

та явищем публічного концертування як прояву концертності.

Трактування поняття «концертності» залежить від різних наукових підходів:

– жанрово-стильовий (концертність як сукупність ознак, притаманних жанру концерту: протиставлення соліста й оркестру, змагальність, віртуозність, діалогічність);

– драматургічний (концертність як принцип побудови музичного твору, заснований на конфлікті, зіставленні й подоланні протилежностей);

– структурно-композиційний (формотворчі механізми концертності: ритмічна напруженість, контрастність, поліфонічне мислення, фактурне протиставлення);

– психологічно-естетичний (концертність як вияв індивідуальності, емоційної експресії, віртуозності соліста, спосіб впливу на слухача);

– концептуальний (концертність як система мислення композитора, що включає принципи діалогу, змагання, синтезу. Концертність у цьому сенсі не прив'язується до форми, а сприймається як структура художнього мислення, здатна існувати в будь-якому контексті).

Концепція концертності відображає особливості композиторського підходу до створення музичних творів, орієнтованих на виконання в умовах концертної практики. У сучасному музикознавстві концертність дедалі частіше розглядається як система мислення, що передбачає такі аспекти:

– діалогічність — глибокий музичний процес, в якому кожна зі сторін виражає свої думки, емоції, протистояння шляхом взаємодії, тематичного обміну, доповнення, контрасту між солістом та оркестром;

– драматургічна конфліктність — протиставлення соліста та оркестру, контраст музичних тем, художніх образів, тембрів, динаміки, фактури як спосіб створення емоційної напруги у драматичних і кульмінаційних моментах;

– демонстрація віртуозності та майстерності — використання технічних можливостей для емоційного, видовищного та глибокого втілення ідей композитора, створення переконливої виконавської інтерпретації, що сприяє свободі самовираження, прояву артистизму та індивідуальності соліста;

– комунікативність — відкрита взаємодія між усіма учасниками твору; «спілкування» з диригентом, солістом, інструментальними групами оркестру; взаємообмін енергією та емоціями з аудиторією, що дозволяє слухачам відчути себе активними учасниками музичного процесу; живе та безпосереднє, імпровізаційне та спонтанне «творення» музики в даний момент;

– мінливість та інтержанровість — вихід концертності за межі жанру концерту; прояви у симфонічних, камерних, вокальних творах тощо; експерименти з поєднанням різних стилів та технік, включенням елементів джазу, фольклору, електронної та поп-музики, імпровізації, авангарду; адаптація до нових умов виконання; видовищність та театралізація музичного процесу, що сприяли появі інструментального театру [2, с. 102]; створення середовища для розвитку нових музичних форм і втілення.

Концертність як цілісна художня концепція дозволяє композитору створювати емоційно насичені, комунікативно активні й структурно складні твори.

Жанр концерту посідає центральне місце у творчості І. Карабиця, виступаючи провідною сферою реалізації його композиторського мислення, експериментальних пошуків і філософських узагальнень. Звертаючись до різних типів концерту — хорового, концертів для оркестру, для фортепіано з оркестром, — композитор послідовно переосмислює історичні жанрові моделі, поєднуючи барокові та класичні традиції з модерністськими й авангардними техніками, елементами інструментального театру.

Третій концерт для фортепіано з оркестром (1999) — масштабний за будовою, оригінальний за задумом твір [6, с. 197], що складається з п'яти частин, пов'язаних ремаркою *attacca* у єдиний монолітний цикл. У «П'яти музичних моментах» концертність постає як цілісна система мислення, що реалізується через діалогічність, драматургічну конфліктність, особливий тип віртуозності, комунікативність, мінливість та інтержанровість. Розглянемо такі аспекти:

1) діалогічність:

«П'ять музичних моментів» демонструють активну взаємодію між фортепіано та оркестром,

в якій кожний інструментальний тембр має індивідуальну характеристику. Діалогічність в кожній частині концерту здійснює різні функції:

– експонування та зіставлення звукових пластів у першій частині;

– створення станів скорботи та плачу (діалог фортепіано та фагота), експресивності та відчаю (взаємодія литавр і дзвонів з фортепіано) у другій частині;

– протиставлення глузливих «диявольських» тритонових інтонацій у фортепіано та схвильованих синкопованих інтонацій у кларнета, створення грайливих і танцювальних інтонацій (діалог фортепіано та струнної групи), химерних чудернацьких гротескних образів (діалог фортепіано та дерев'яної коробочки) у третій частині;

– доповнення та занурення у стан медитації (розчленування тематизму між фортепіано та струнними) у четвертій частині;

– зіткнення активних вольових образів (протистояння ударних інструментів та фортепіано), створення просвітленого звучання (взаємодія дзвіночків, струнних з сурдиною та фортепіано у високому регістрі) у п'ятій частині.

Діалогічність оркестру та фортепіано характеризується нагнітанням напруги, мінливістю характерів та динамізмом;

2) драматургічна конфліктність:

– драматургічна конфліктність першої частини полягає у зіставленні трьох контрастних інтонаційних елементів, які формують головні образи частини й визначають її емоційний і формотворчий розвиток, та протиставленні структурних фаз розвитку. Це надає частині напруженого, психоемоційного характеру, де розгортається боротьба між силами зла та добра;

– в основі драматургії другої частини внутрішня психологічна боротьба, що розкриває особисту драму героя через інтонаційні суперечності (зіставлення остинатної ритмоформули у фортепіано та речитативу фагота), контрасти тембрів та зміну ролей (у репризі фортепіано виконує тему фагота), руйнування метричної стабільності (зміна метру та втрата метричної опори в каденції), динамічний розвиток конфлікту від заціпеніння до кульмінації (пришвидшення темпу, тремоло низьких струнних, додавання різних груп

інструментів, стискання теми сприяє посиленню напруги перед кульмінацією, у якій відбувається трансформація остинатної ритмоформули в агресивне скандування на *f* у фортепіано). Драматургія другої частини — це рух від колективної скорботи до індивідуального усвідомлення, де соліст не протистоїть оркестру, а «переймає» його біль, стаючи голосом внутрішнього переживання;

– конфліктність третьої частини виявляється у протиставленні, розвитку, трансформації та взаємодії образів. У вступі постає тематично-образний конфлікт: внутрішній світ героя протиставляється жорсткому зовнішньому холодному сарказму (пружні закличні пунктирні ритмічні фігури у фортепіано та саркастичне *pizz.* контрабаса). Інтонанційний конфлікт полягає у зіткненні диявольських глузлих інтонацій у партії фортепіано зі схвильованими синкопованими «людськими» інтонаціями у партії кларнета. У репризі виникає фактурний конфлікт: остинатному ритму у фортепіано («диявольська» тема) протиставляється синкопована тема, що намагається «вирватися» (оркестрове *tutti*). Вся третя частина уособлює психологічний конфлікт, в якому особистість протистоїть страхам, сумнівам, зовнішньому тиску;

– четверта частина є прикладом інтровертної драматургії, що містить конфлікт філософського характеру. У попередніх частинах пунктирний ритм асоціюється з волею, напруженням, активною боротьбою, у цій — символізує стан спокою, споглядання, відстороненості та розчинення, що створює семантичний конфлікт пунктирного ритму. Виникає драматична двозначність: розв'язання конфлікту чи тимчасове затишшя? Протиставлення висхідних пунктирних інтонацій у фортепіано низхідним у оркестру створює інтонаційний векторний конфлікт: пошук відповідей у внутрішній порожнечі. У середньому розділі спокійна злагоджена колективна взаємодія оркестру співіснує з м'якою, позбавленою пунктирного ритму мелодією у фортепіано, що уособлює індивідуальність, яка вже не конфліктує, але ще не повністю «злилася» з оточенням. Тимчасове загострення дисонантності у репризі — пам'ять про біль, що пробивається

через тишу та спокій. Імпровізована післямова соліста у коді — це зникнення особистого у безмежному, не розв'язка конфлікту, а відкрите запитання. Драматургічна конфліктність четвертої частини полягає у внутрішньому зсуві від активного протистояння до прийняття. Це драматургія тиші, в якій конфлікт — у самій природі звучання: між спадщиною попередніх частин і новою якістю медитативності, між пам'яттю про боротьбу і її поступовим зникненням. І. Карабиць створює напружену рівновагу, що не стільки вирішує конфлікт, скільки переводить його у філософсько-духовну площину;

– у п'ятій частині драматургічна конфліктність досягає свого апогею. Фінал концерту І. Карабиця насичений масштабним конфліктом, який підсумовує попередні частини і водночас відкриває новий змістовий вимір. Це зіткнення крайнощів, катарсична боротьба, що веде не до перемоги, а до фатального завершення, очищення і переходу у трансцендентну площину. У вступі виникає образно-смысловий конфлікт людини проти системи, творчої особистості проти матеріальної приземленості (фортепіано та том-том). Висхідний рух соліста (*gis-g-fis-f* та різкий зліт угору) — спроба вирватися з цього протистояння. Тематичний конфлікт виникає внаслідок протиставлення двох тем першого розділу, які представляють собою сферу зла апокаліптичного масштабу, та рефлексійної медитативної сфери в середньому розділі. Проте ілюзія внутрішньої рівноваги тимчасова та миттєво зникає — відбувається повернення до жорсткої реальності (проведення механістичної теми у соліста на фоні остинатного ритму малого барабана). У репризі відображено стан великої напруги, що наближається до вибуху (імпровізаційність теми вступу, пульсація остинатного ритму та скандування звука *h*, що символізує містичність, «вихід у трансцендентне» за межі фізичного сприйняття світу як у О. Скрибіна). Набатний епізод (ц. 21) — це кульмінація неминучої катастрофи, момент максимальної експресії, екстазу, що різко обривається; конфлікт з самою межею існування. У ц. 25 інтонації вступу повертаються невпевнено, розгублено, неначе герой втратив орієнтири. Після двох ударів литавр, що символізують

смертний вирок (ц. 26), на зміну невизначеності приходить рішучий і стверджувальний висхідний пасаж у партії соліста — останній опір неминучості. І. Карабиць вирішує екзистенційно-філософський конфлікт переходом у трансцендентність. Герой не перемагає стихію, але звільняється через смерть. Це не поразка, а трансформація. Драматургічна конфліктність фіналу концерту — це кульмінаційне втілення всіх попередніх конфліктів у вигляді апокаліптичного екзистенційного протистояння: ідеалу і реальності, творчості й руйнації, мрії і буденності, життя та смерті. Композитор демонструє останній двобій, в якому герой втрачає контроль над зовнішнім світом, але отримує внутрішню свободу. Це фаталістичне, але глибоко гуманістичне завершення драматургії твору.

Кожна частина концерту містить власний конфліктний вузол, що поступово розгортається через драматургічні фази і кульмінації. Весь твір є метафорою духовного шляху людини — від тривожного пророкування (перша частина), через скорботу (друга частина), глузування й хаос (третьа частина), внутрішнє прийняття (четверта частина), до катарсису та свободи (п'ята частина);

3) демонстрація віртуозності та майстерності:

у Третьому концерті для фортепіано з оркестром Івана Карабиця віртуозність та майстерність проявляється не в традиційному блискучо-віртуозному стилі XIX століття, а в сучасній концептуальній формі, де віртуозність пов'язана з інтелектуальною та психологічною експресією. Соліст має стати режисером цілісної драматургії концерту, має володіти майстерністю ансамблевої гри з оркестром для побудови динамічного балансу та діалогу на образному рівні, має реалізувати наданий композитором простір для виконавської свободи та імпровізації, має подолати різноманітні технічні задачі з метою створення переконливої інтерпретації, виступає провідником між композиторським задумом та концертною реалізацією;

4) комунікативність:

проявляється не тільки у музичному спілкуванні між композитором, виконавцями (солістом та оркестром) і слухачами, а й у формі філософських роздумів. Комунікація соліста з оркестром відбувається через живе спілкування (діалог

«прохання-відповіді» у першій частині), емоційні заглиблення (удари литавр та реакція на них фортепіано у другій частині), саркастичний обмін репліками (у третій частині), доповнення тематизму (споглядальний діалог пунктирних інтонацій у четвертій частині), драматичні зіткнення та взаємодію (у п'ятій частині). Інтонаційне мислення І. Карабиця створює ефект пам'яті й спілкування між частинами у формах мовленнєвих інтонацій прохання, ридання, крику, сарказму, набату. Внутрішні монологи соліста виступають як індивідуальне висловлювання, особистісна рефлексія, реакція на події, самозаглиблення, коментування, комунікація з аудиторією у каденціях та післямовках концерту. Музика І. Карабиця щира та людяна, тому емоційно зрозумілі інтонації, динамічні контрасти, виразна драматургія, звукова образність, звернені безпосередньо до внутрішнього світу слухачів, викликають співпереживання. Це концерт не лише для фортепіано з оркестром, а й для людини в діалозі з собою, світом і музикою;

5) мінливість та інтержанровість:

мінливість проявляється в структурному, емоційному та жанровому планах, що надає концерту можливість постійної еволюції. Мінливість музичного матеріалу пов'язана з використанням фазового розгортання [3, с. 57]. Перехід від драматичних до спокійних образів, від великих кульмінацій до тихих рефлексій підкреслює змінюваність тем, які ніби зливаються і перетікають одна в одну.

Інтержанровість у концерті проявляється у вплітанні різних жанрових елементів (речитатив, скерцо, медитація) у єдину музичну тканину і в театральності (діалогічність, драматична напруга, емоційні контрасти, психологізм, внутрішні монологи, образні трансформації, театральні ефекти непередбачуваності, спонтанності, видовищності).

Висновки. Жанр концерту пройшов тривалий шлях становлення, поступово змінюючись під впливом стильових тенденцій епох. У творчості українських композиторів концертний жанр постає не як засіб демонстрації віртуозності, а як простір для розкриття національної ідентичності, культурного діалогу й естетичних перетворень. Концерти І. Карабиця стали

символом музичного модернізму в Україні, поєднавши традиційні жанрові рамки з авангардними формами.

Концертність у музикознавстві — багатозначне поняття, що охоплює жанрову приналежність, композиційний принцип, систему мислення композитора, естетичну установку та виконавську стратегію. Її зміст можна розділити на естетичний, композиційно-виконавський і технологічний рівні, а трактування залежить від жанрово-стильового, драматургічного, структурно-композиційного, психологічно-естетичного та концептуального підходів.

Як система мислення концертність передбачає діалогічність, драматургічну конфліктність, демонстрацію віртуозності, комунікативність, мінливість та інтержанровість, що дозволяє створювати емоційно насичені, структурно складні й комунікативно активні твори.

Творчість І. Карабиця досліджували численні українські музикознавці, що допомагає глибше усвідомити його місце в історії музичного мистецтва та роль у формуванні сучасної української музики.

У творчості композитора жанр концерту відіграв ключову роль та слугував творчою лабораторією для експериментів із засобами виразності, інтонаційною та тембральною взаємодією інструментів, створення поліфонічної тканини, використання різних стилістичних прийомів і новаторських технік.

Третій концерт для фортепіано з оркестром є багатограним і концептуальним твором,

у якому гармонійно поєднуються різні аспекти концертності.

Діалогічність між фортепіано та оркестром є однією з основних характеристик концерту. Вона сприяє динамізму драматургічного розвитку. Діалогічність у концерті здійснює функції експонування та зіставлення звукових пластів, створення психологічних станів, протиставлення контрастних інтонацій, зіткнення образних сфер.

Драматургічна конфліктність кожної частини концерту — від боротьби добра і зла до катарсису через смерть — створює багатопланову образність, яка поступово розгортається та інтегрується в ідею становлення та розвитку духовного шляху людини.

Віртуозність виявляється через психологічну й інтелектуальну глибину музики, де соліст є не тільки виконавцем, а й режисером, органічно поєднуючи свою технічну майстерність для побудови цілісної драматургії концерту.

Комунікативність проявляється в живому спілкуванні, що охоплює музичну взаємодію між композитором, оркестром і солістом та звернення до внутрішнього світу слухача.

Мінливість надає твору можливість постійної еволюції, а *інтержанровість* синтезує різноманітні жанрові елементи і театральність у єдину музичну тканину.

Отже, Третій концерт для фортепіано з оркестром І. Карабиця є багатограним і динамічним твором, в якому органічно поєднуються елементи концертності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аїсі. Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва: автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 20 с.
2. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. Вип. 14. С. 102–108. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108>
3. Задерацький В. Замітки про стиль та поетику інструментальних творів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31. С. 47–61.

4. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: дис.... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2001. 211 с.
5. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця: монографія. Київ: Дух і Літера, 2017. 288 с.
6. Копелюк О. І. Карабиць «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром: присвята чи заповіт. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 195–199.
7. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 334 с.
8. Маркова О. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 31. С. 70–76.
9. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 625 с.
10. Стахевич Г. Фортепіанний концерт XVIII–XIX століть: стильові трансформації жанру. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 6(1). С. 87–91.

REFERENCES

1. Aisi. (2016). *Kontsertnist yak stylova paradymha fortepiannoi tvorchosti S. Prokofieva* [The Concertante Principle as a Stylistic Paradigm of S. Prokofiev's Piano Works]. Ph.D. Dissertation: Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2018). Instrumentalniy teatr u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Instrumental Theatre in the Works of Contemporary Ukrainian Composers]. *The Culturology Ideas*, 14, 102–108. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108> [in Ukrainian].
3. Zaderatskyi, V. (2003). Zamitky pro styl ta poetyku instrumentalnykh tvoriv Ivana Karabytsia [Notes on the Style and Poetics of Ivan Karabyts's Instrumental Works]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 31, 47–61 [in Ukrainian].
4. Zaranskyi, V. (2001). *Ukrainskyi skrypkovyi kontsert. Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky* [The Ukrainian Violin Concerto: Trends in Genre and Stylistic Dynamics]. Ph.D. Dissertation in Art Studies. M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, Lviv [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2017). *Sad pisen Ivana Karabytsia: monohrafiia* [The Garden of Songs by Ivan Karabyts: A Monograph]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
6. Kopeliuk, O. (2017). I. Karabyts "Piat muzychnykh momentiv" dlia fortepiano z orkestrom: prysviata chy zapovit [I. Karabyts's "Five Musical Moments" for Piano and Orchestra: A Dedication or a Testament]. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*, 2, 195–199 [in Ukrainian].
7. Kopeliuk, O. (2018). *Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia stylu* [Ivan Karabyts's Piano Works: A Phenomenology of Style]. Ph.D. Dissertation in Art Studies. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2003). *Tvory Ivana Karabytsia u stylovii symultannosti ukrainskoi muzychnoi kultury kintsia XX — pochatku XXI stolittia* [The Works of Ivan Karabyts in the Stylistic Simultaneity of Ukrainian Musical Culture at the End of the 20th — Beginning of the 21st Century]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 31, 70–76 [in Ukrainian].

9. Rakochi, V. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental Concert of the 17th–18th Centuries: Genesis, Classification, Orchestra]. Ph.D. Dissertation in Art Studies. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
10. Stakhevyh, H. (2018). Fortepianni kontsert XVIII–XIX stolit: stylovi transformatsii zhanru [The Piano Concerto of the 18th–19th Centuries: Stylistic Transformations of the Genre]. *Molodyi vchenyi*, 6(1), 87–91 [in Ukrainian].

YEVHENII LOHVYNOVSKYI

THE CONCERTANTE PRINCIPLE AS A FRAMEWORK FOR COMPOSITIONAL THOUGHT IN IVAN
KARABYTS'S THIRD PIANO CONCERTO "FIVE MUSICAL MOMENTS"

Abstract. This article examines the concertante principle as a framework for compositional thought in the works of Ivan Karabyts, using his Third Piano Concerto "Five Musical Moments" as a case study. The relevance of this research stems from the insufficient exploration of the concertante principle in Ukrainian musicology, particularly regarding its philosophical and artistic multidimensionality and its role in shaping the composer's individual style. The aim of the article is to identify the features of the concertante principle in Karabyts's compositional thought and to substantiate its significance in the dramaturgy of the Third Concerto. The study traces the evolution of the concerto genre in European and Ukrainian traditions, clarifies the meaning of the concertante principle in contemporary musicology, and examines key scholarly approaches to its interpretation. The concertante principle is understood as an integral artistic concept encompassing dialogism, dramaturgic conflict, virtuosity, communicativeness, variability, and intergenre features. Analysis of "Five Musical Moments" demonstrates that the concertante principle functions not only as a genre feature but also as a universal principle for organizing musical material. The results broaden understanding of Karabyts's compositional thought and hold both theoretical and practical significance for musicological analysis and performance interpretation of concert works.

Keywords: concertante principle, dialogism, dramaturgic conflict, virtuosity, communicativeness, variability, intergenre features.

Стаття надійшла до редакції 25.11.2025

Francis Poulenc's Sonata for Flute and Piano: A Performance and Interpretative Perspective

Соната для флейти і фортепіано Франсіса Пуленка: виконавсько-інтерпретаційний вимір

УДК 78.082.2:780.641.1/.5:78.071.1(44)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346004

Хуан Цзяяо

Аспірант кафедри історії української музики і музичної
фольклористики, Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: huangjiayao2000@gmail.com

Huang Jiayao

Ph.D. Student in the Department of the History of Ukrainian
Music and Musical Folklore Studies, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0006-1424-1835

Abstract. The article examines interpretive approaches to Francis Poulenc's *Sonata for Flute and Piano* (1957) within the neoclassical chamber idiom. Reflecting on how a work is realized in performance, the author highlights the interplay of objective and subjective elements in interpretation. The sonata's genre and stylistic profile is discussed in terms of its symphonic character, dramaturgical design, and thematic unity. The article also offers a comparative analysis of two recorded interpretations—by the duos Emmanuel Pahud (flute) / Éric Le Sage (piano) and Bruno Cavallo (flute) / Bruno Canino (piano)—considering contrasting approaches to overall form, intonational nuance, metrical and rhythmic pulse, timbral coloring, and dynamic shaping. The study argues that Poulenc's *Sonata for Flute and Piano* embodies New French Classicism and exemplifies an instrumental form governed by an overarching dramaturgical arc. Special attention is given to performers' reflective practice and to intonation as a key means of interpretation.

Keywords: Francis Poulenc, performance interpretation, performance practice, flute, chamber sonata, dramaturgy, musical style.

Problem Statement. In contemporary musicology and performance pedagogy, there is a growing interest in analyzing interpretative strategies in the performance of 20th-century chamber-instrumental works, particularly in the context of searching for authorial style, dramaturgical logic, and performance intention. One vivid example of a work that requires deep artistic and analytical comprehension is Francis Poulenc's *Sonata for Flute and Piano* (1957)—a late example of modernist chamber music that combines features of symphonism, neoclassicism, Impressionism, and theatrical dramaturgy. Given the complex internal structure, polyphonic saturation, intonational density, and multi-level dramaturgy of this piece, there arises a need for a professional interpretative evaluation of its performance interpretations. At the forefront is the issue of the relationship between the composer's intent and the performer's concept, which is especially

relevant in light of the numerous divergent interpretations of the same musical text. This situation creates the need to develop and test an algorithm for interpretative analysis that combines compositional-structural understanding with the individual intonational and stylistic characteristics of performers. Additionally, a particular difficulty lies in defining the boundaries between the objective rendering of the musical text and the subjective interpretation that turns the performance into an independent artistic act. In this respect, Poulenc's *Sonata* serves as an illustrative example for analysis—with its integrated dramaturgical lines, intonational markers, and deep individualization of timbral and rhythmic material. The relevance of the study is determined by the need to understand the interpretative specificity of the 20th-century flute repertoire, to develop a methodology for analyzing performance versions, and to form modern approaches

to teaching chamber-instrumental performance based on the composer's intentions and the logic of the work's dramaturgical structure. The study of Poulenc's Sonata in this context allows a deeper insight into the composer's musical thinking and contributes to the formation of performance reflection as an artistic-analytical process.

Analysis of Previous Studies and Publications.

The stated research problem is grounded in three key directions. First, sources on musicology and interpretation theory (works by Viktor Moskalenko [3; 4; 5], Yuliya Nikolayevska [6], Nataliia Riabukha [8], Kira Tymofieieva [9]) provide a methodological basis for analyzing the interpretative process, particularly through concepts of creative-search, interpretative, and performative-reproductive activity. Second, studies dedicated to the work of Francis Poulenc (research by Mykhailo Kozyriatskyi [1], Daria Mendelenko [2], Tingting Pan [7]) create a context for genre-stylistic analysis of the Flute and Piano Sonata as an example of 20th-century neoclassical chamber music. Finally, sources on performance practice (such as the works of Robert Dick [10; 11]) focus on modern flute-playing techniques, which allows for an in-depth comparative analysis of interpretative versions of the work.

Aim and Objectives. Among the main objectives of the study, we highlight the following: to reveal the essence of the concept of artistic interpretation in performance art; to analyze the genre-stylistic features of F. Poulenc's *Sonata for Flute and Piano*; and to perform a comparative analysis of two interpretations of the Sonata as performed by the duos Emmanuel Pahud / Éric Le Sage and Bruno Cavallo / Bruno Canino.

Results and Discussion. Performance theory encompasses a range of interesting scholarly concepts, such as issues of interpretation of works, stylistic analysis, synthesis of practical observations, etc. The very concept of "interpretation" in a broad sense means translating into a more accessible language, elucidation, explanation, or description. We observe interpretation as creative assimilation of artistic works in musical performance and in transcriptions and arrangements (as genres of compositional creativity). Artistic interpretation can be regarded both as performance activity and as the result of such

activity. The process of this kind of interpretation consists of several stages: *emergence*, when the first outlines of the performance conception appear; *formation*, where refinement of individual details and deepening of the performance concept take place (this stage is impossible without incorporating the stylistic characteristics of the composer's work and the stylistic features of the given piece); *clarification*, which implies certain changes in the evolution of the conception; *materialization* of the conceived interpretation and its working-out in the process of performance activity.

Overall, artistic interpretation can be seen as a kind of mechanism for understanding works of art, a means of assimilating them through the rendering by the artist-interpreter (instrumentalist, singer, conductor, actor, director, translator, etc.). Artistic interpretation has a productive, creative character and always culminates in the creation of new artistic values—in other words, performance versions of a work in the time-space of the stage.

In artistic interpretation one can distinguish two main features—external and internal. The external features include: the object of interpretation, the intermediary-interpreter, and the immediate result of the performance activity. The internal feature encompasses the deeper semantic content of the process: grasping the composer's concept, understanding the musical work as the composer's original creative intent, forming one's own performance strategy, and its embodiment in the act of performance. The artistic interpretation of a single work in an artist's practice is a continuous process: it continues to exist in a post-performative dimension—as a variant of interpretation that under certain conditions can be re-actualized.

A performer may have brilliant capabilities to concretize a work—given consummate technique, artistry, etc.—or conversely may have limited abilities to interpret it if his or her expressive means are not fully developed. In both cases, the performance will not be fully realized if the equilibrium of form and content is disturbed. In order to embody a specific image, the artist must "inhabit" it. Not coincidentally, the performances of great master interpreters have always exemplified deep penetration into the composer's intent and a careful attitude towards it.

In musicology, the term “interpretation” came into use earlier than in the theory of other arts. As early as the 19th century, it was often used in art criticism and art studies alongside the term “performance.” In this context, “interpretation” carries a distinct connotation of an individualized reading of the musical canvas, based on the uniqueness of artistic rendering, whereas the meaning of “performance” is confined to a strictly objective, mechanically accurate transmission of the composer’s intent encoded in the score. Thus, performance practice was notionally divided into objective and subjective realms. The objective aspect is connected with the composer’s creativity, and the subjective aspect with the performer’s creativity in reinterpreting the former’s intent. This issue is addressed in the works of V. Moskalenko [3; 4; 5], Yu. Nikolayevska [6], N. Riabukha [8], K. Tymofieieva [9], and others. For instance, according to V. Moskalenko, the practice of realizing a performance conception—the key idea of interpretation—is connected with problems of musical development, specifically with how organically and convincingly the performer can reproduce the process of formation of the work’s figurative component [5]. The researcher touches on the important aspect of how artistic interpretation functions and believes that it should be considered both as a performative activity and as its specific result. He regards the interpretation of musical works as a unity of the subjective and the objective, where in each case the object is the text of the given work and the subject is the individual personality [3]. He develops detailed algorithms for the analysis of a given interpretative realization, which make it possible to create an individual interpretative context for the stage reading of a musical work. In the next subsection, we will consider this interpretation algorithm in detail.

In our view, the methodology of interpretative analysis proposed by V. Moskalenko [4] is quite convincing. Below we present Moskalenko’s algorithm for interpretative analysis, which is based on:

1. Understanding the musical work:

- a. the composer’s intent (real, conditionally real, hypothetical);
- b. the musical idea (compositional and semantic);
- c. the most significant features of the realization of the musical idea.

2. Understanding the musical work in performance versions, taking into account:

- a. the performer’s stylistic orientation;
- b. the performer’s conception (interpretive design);
- c. the performer’s musical idea (compositional and semantic).

It should be noted that the creative activity of a professional musician aimed at performing a musical work is multifaceted. Performance interpretation is a multi-layered phenomenon and has the following planes of manifestation: creative-search, conventionally interpretative, and performative-reproductive [3]. Clearly, the creative-search component is realized during the theoretical analysis of a work; the interpretative component, in revealing the work’s expressive potential; and the performative-reproductive component, in the time-space of stage performance. In general, we understand the process of performance interpretation as “an intellectually organized activity of musical thinking, aimed at revealing the expressive potential of a musical work” [5, p. 50].

Let us attempt to apply this algorithm to the example of Poulenc’s *Sonata for Flute and Piano* (1957). Throughout his life, Poulenc worked in a variety of genres, but symphonic and chamber-instrumental music occupied an important place. It is in the latter—his “creative laboratory”—that one can trace the evolution of his style in the context of the French composer’s stylistic quests. Composed in the late period of his oeuvre, the *Flute Sonata* became a masterpiece of 20th-century chamber-instrumental music. As D. Mendelenko notes, “the sonata genre in Poulenc’s work achieved a vividly original, distinctive embodiment. The composer’s treatment of the genre followed the general trends of individualizing the sonata genre in the 20th century and softening strict limits and canons, and it also reflected the peculiarities of Poulenc’s development as a creative personality, for whom the guideposts were always his listening and performance experience, as well as the composer’s musical preferences—diverse and at times eclectic” [2, p. 223].

All these qualities are vividly reflected in the *Sonata for Flute and Piano* (1957). In addition, one should note its striking melodicism. At its core lies songfulness, which had a significant influence

on the composer's style. Moreover, the *melos* of this chamber sonata by Poulenc is akin to the music of 19th-century lyric operas—Bizet, Gounod, Massenet. It is worth mentioning one rather typical trait of the composer's style. Poulenc was a master of paradoxes, surprises, sharp effects, and dramatic juxtapositions. In his youth, he loved to appear before the listener in the guise of a musician-jester, a prankster, a mocker. Later, in his artistic maturity, such displays of "boyishness" became less characteristic. The paradoxical nature of Poulenc's artistic thinking now manifested itself in sharp, often unexpected contrasts of emotional states, which seemingly convey the idea that all life is a bizarre combination of light and shadow, that both principles cannot exist without each other, and that pure joy must eventually be washed by sorrow. However, this subtext evokes not pessimism or spiritual disillusionment, but rather a fullness of life perception, a truthful reproduction of reality—and life therefore appears even more beautiful and desirable.

Poulenc is credited with saying that he compared himself to his music: "*My music is my portrait.*" In the same vein, one could say that the way he realizes his creative ideas on an instrument is a reflection of his variegated personality. Typical features of the composer's style include exceptional clarity, transparency of exposition, a dominance of melody and, as in everything he did, brilliant ingenuity—an ability to find new textural devices that uniquely refresh the dramaturgy of the musical narrative.

Poulenc's chamber-instrumental style is the brightest expression of the ideas of New French Classicism in the realm of instrumental music. The composer draws significantly on the writing manner of 18th-century musicians—harpsichordists and, to an even greater extent, the authors of early piano music. But the art of the old masters serves him only as an impulse for his own artistic explorations. The expressive forms of times long past emerge in his work so renewed that they become something fundamentally different, a qualitatively new phenomenon in his creative thinking.

A general trend in Poulenc's reimagining of Classical-era textural formulas was infusing them with dynamism through various structural, melodic-harmonic, rhythmic, articulatory, and tempo

modifications. In many works, the transparent hues of the instrument's "hammer-like" sonority give way to pedal-blurred washes, indicating the composer's interest in the coloristic achievements of the Romantics and Impressionists. His chamber-instrumental legacy is marked by genuine novelty.

Poulenc's later years were a time of fruitful work in the chamber music genre. It was during this period that he composed the *Sonata for Flute and Piano* (1957). In terms of expressing dramatic conflict in music, Poulenc's thinking exhibits traits of symphonism. As is known, the principles of symphonism correspond most closely to the features of composition and form in the sonata-symphonic cycle. The transference of symphonism into Poulenc's chamber ensemble music is associated with the peculiarities of form, texture, and melodic-harmonic solutions. He began his compositional career with the *Preludes for Piano* (1916), in which the traditions of 19th-century European Romanticism are quite evident. In the *Sonata for Clarinet and Bassoon* and the *Sonata for Horn, Trumpet and Trombone* (both 1922), one can clearly trace individual stylistic features that uniquely reinterpret the influence of Romanticism, Expressionism, and Impressionism. In a fully realized aesthetic form, all these creative innovations can be observed in the Flute and Piano Sonata under analysis. This work reveals Poulenc's powerful coloristic thinking, evident both at the level of overall concept and dramaturgy and in the logic of thematic development. A sprawling thematic canvas grows from an initial intonational seed, indicating the nascent principle of monothematicism, albeit not strongly pronounced.

This work, having absorbed all the hallmarks of the composer's philosophical and aesthetic explorations, demonstrates a high level of mastery of the musical language of the modernist era: chromatic tension and angular melody, polytonal and polymodal shifts, complex, intense dissonant harmony, free improvisatory elements, aperiodic structures, metric-rhythmic diversity, and so on.

Let us outline the main authorial ideas of this work that should be considered in the interpretative analysis of its performance versions. In the *Sonata for Flute and Piano*, Poulenc renews the form of the sonata-allegro. Like the composer's large-scale

works, the flute sonata has much in common with the developmental principles of a theatrical play (this is organically facilitated by sonata form, which reproduces the stages of setup—development—resolution, corresponding to exposition—development—recapitulation). An important quality of the expositions in Poulenc's sonata form is their exceptionally high dynamic activity. This quality is evident in the expositions of movements II and III of the sonata as well. The form of the flute sonata does not have a prolonged development section in the exposition, but there is a developmental character *as a mode of exposition*. The developmental character of the main sections of the piece is often conditioned by the dynamic and structural openness of the musical material. The contrast between the exposition's themes is minimal; however, tension and continuous development are achieved because the transition and secondary themes are perceived as successive stages of development of the primary theme. In the secondary theme sections, emotional tension is concentrated gradually. In such cases, the lyrical theme is enriched in the course of development by polyphonic means (the composer employs various polyphonic devices of voice-leading development), and it undergoes changes in rhythmic and harmonic foundation. In the first and third movements of the sonata, these qualities lead to emotional intensification and a change in character. Emphasizing the boundary between the exposition and the development in this work is typical of the composer's chamber-instrumental symphonic pieces: an increase in tempo marks the onset of the development (*Allegretto malincolico* in the first movement, and *Presto giocoso* in the finale); the beginning of the development section is clearly marked by thematic material; and there is a characteristic juxtaposition of coloristic, energetically charged themes, which uniquely highlights the central conflict. The chief feature of the first movement's development is a dialogical collision of different thematic constructions with contrasting rhythms. In these developmental passages, there are virtually no clearly defined melodic lines; the intonational material is linked to various thematic formations. Moreover, in the developments of the first

movement and the finale, an extremely important role is played by polyphonic techniques as a means of shaping the Sonata's musical thought. Thus, polyphonic devices for developing the musical texture occupy an equal place alongside textural-harmonic means. Another aspect of the composer's symphonic thinking, characteristic of the flute sonata, is that not only do the primary and secondary themes of the exposition contrast with each other, but the entire exposition and development contrast with one another, as do the individual movements of the cycle. This is caused by Poulenc's re-accentuation of the functions of the movements in the sonata cycle. Thus, in the *Sonata for Flute and Piano* (1957) Poulenc operates with powerful processes that encompass and unite components of the cycle that at first glance seem separate. The sonata vividly demonstrates this phenomenon. Owing to its dramaturgical features and intonational connections, the entire three-movement cycle can be regarded at the macro-form level as a compound single-movement form built on contrasts.

For a comprehensive interpretative analysis, let us consider the main devices that characterize the composer's concept in this sonata-symphonic cycle—namely, the thematism and the ways it is developed, the peculiarities of form-building, the musical-intonational unity, the re-accentuation of the functions of the movements of the cycle, and, as a result, the creation of a through-composed instrumental form.

The *Sonata for Flute and Piano* consists of three movements, united by a through-action form. All the means of musical language are directed toward expressing and sharpening the main features of a central image-mood, characterized by emotional tension and dynamic agitation. The fundamental principle of development in the cycle is the play of tone color and rhythmic formulas. The presence of leit-intonations and leit-harmonies indicates the composer's desire to create a synthetic form where the boundaries between movements are insignificant; what matters is the idea that unites the entire work, which to the ear sounds like a one-movement form.

The structure of the first thematic seed consists of two leit-intonations (the first is built on a ninth, the second on stepwise intervallic shifts). These

intonational elements provide an energetic impulse for the emergence of subsequent thematic material. The main thematic construction is a tense ascending motion upward, juxtaposed logically with a descending motion in eighth-notes. These thematic elements permeate all movements of the Sonata.

The secondary theme is constructed in a more tense, concise manner: the piano part is rendered *senza pedal*, and the flute line features urgent, dotted, accentuated intonations. As the music develops and the main thematic constructions undergo textural and rhythmic transformations, the dramaturgical progression leads into the development section. It should be noted that the melodic line of these thematic constructions is highly individualized—a hallmark of Poulenc's style. At its core are coloristic elements and sharp rhythmic figures. Interesting combinations of narrow and wide intervals, along with syncopated rhythms, imbue the theme with significant tension, inner strength, and energy.

From the outset, the main theme is presented in dynamic motion. Gradual unfolding and active variation-based evolution of the melodic line serve as key characteristics of the development. Rhythm in this work is the foundation of dramaturgy. In Poulenc's writing, rhythm functions like *mélo-déclamation*, used to heighten emotional tension. This effect is achieved by accentuating rhythmic groups against a backdrop of chromatic glissandi in the piano part, resulting in an active, volitional impulse driving the theme forward. All the aforementioned melodic and structural-harmonic models already at the exposition stage carry great potential for further development of the musical fabric; for this reason, one can speak of the symphonic nature of the Sonata's thematism.

Within the exposition of the thematic material, the dotted-rhythm development of the theme gains intensity. It gives a distinctive sonority and defines the composer's individual manner. The main method of developing the thematic material is *sequencing* (the structure of the motive in each new sequence is a variation of the previous one). The sequential treatments form a series of active impulses with sudden stops, and one clearly senses the overall directed motion of the musical flow. In such concise waves, with emotional buildup, the melody

gradually reaches its climax. One means of overall dramatization of the musical texture is the composer's use of dotted rhythm (for example, in a new episode of the development section at rehearsal 8: over a chordal, quasi-chorale sonority in the piano, a jagged dotted melodic line appears in the flute; then the piano doubles the flute's melodic line).

The development of the Sonata is a pivotal stage in the evolution of the main thematic areas, which gradually draw closer together, complementing each other. The development section marked *Un peu plus vite* is constructed by alternating presentations of the dotted-rhythm intonations. (Using a wide register, contrasting dynamics, and dissonant chords, the theme is given a warm coloration, focusing inner strength and energy that will soon "find its way out.") The rapid development of the secondary theme leads to the beginning of the third and concluding section of the sonata form. The presence of accents, changes in motion, and the use of diverse techniques to develop the musical material lend the movement's dramaturgy extraordinary emotional tension and dynamic intensity.

At the crest of the climactic wave, the main theme reappears. The recapitulation is characterized by brevity and conciseness. In the recapitulation, the primary theme sounds energetically charged, conveying sensations that are stirring and passionate. It is enriched with dramatic traits; sequential development remains an important device.

If the first movement of the sonata has features of a coloristic sketch, then the second movement (*Assez lent*) is a lyrical monologue—the protagonist's inner world, his feelings and memories. The introduction of the second movement serves an original function as a *link* between movements. In it, one can trace a continuation of the motion using familiar intonations from the first movement: a gradual subsiding of the earlier principal thematic material, its receding to the background and transformation into the basis for a steady motion with ostinato elements. Furthermore, the very opening of the second movement (a two-bar flute-piano canon) organically connects the first and second movements, smoothing the abrupt boundary between them. Thanks to this device, the composer achieves intonational-dramaturgical unity.

Against a static harmonic background in the piano, the melodic line of the main theme is heard on the flute—transparent and warm. The thematic material of the slow movement evokes associations with Impressionistic sketches. The harmonic basis of the theme, presented in the piano part, is a succession of seventh chords. The absence of a clear tonal center, the slow tempo, the steady rhythmic motion, and quiet dynamics create an atmosphere of tranquility, yet in the chromatic inflections of the ostinato line one senses a hidden inner tension.

Like a powerful burst of energy, the optimistic, life-affirming finale (*Presto giocoso*) begins. The main theme is presented from the outset as a fully formed, integral entity, its appearance having been prepared by the preceding movements. A major mode, clear rhythm, accentuation of each note, and a rich chordal texture—all this recalls features of a grotesque march. The theme is built on a peculiar juxtaposition of the piano's texture and melody with that of the flute, followed by a filling-in of the texture. The thematic core is the establishment of a tonal/intonational center; the second part of the theme develops this thematic core. The simplicity and clarity of the thematic material are manifested in melodic-harmonic terms and in the clear and concise periodic form. The finale does not have an extensive development of the main theme, unlike the first movement. Development of the theme within the primary section is limited to a repetition of the period in the piano part. The development is carried out via sequencing and an intensified motion of the chordal texture, which leads to the entrance of the secondary theme.

The secondary theme (rehearsal 5) occupies a sphere of agitated lyricism, a character that is also present in the overall sound of the principal section. A leading role in developing the intonational material here is played by sequential constructions. This section is fairly extended, saturated with surging waves of activity. The development section (rehearsal 9) follows a roughly wave-like progression. The first wave (rehearsal 9) presents intonations of the first movement's main material in the flute, over a dry ostinato accompaniment in the piano. The second wave (rehearsal 13) uses intonations of the second movement's theme. The third wave

(rehearsal 15)—an ostinato-driven intensification of the musical texture—is suddenly interrupted by the dotted-rhythm intonations in the flute from the first movement's development. The culmination of the dramaturgical development is the recapitulation of the main section. Thanks to the saturated sonority of the theme, the emphatically dense chordal texture, and powerful dynamics, this section achieves its climactic realization.

Next, we turn to an interpretative analysis of the musical text as a means of better understanding Poulenc's work—an approach which, in turn, facilitates flutist-performers' comprehension of the composer's music by examining our own interpretative versions of this piece. In this study, we utilized recordings of the Sonata performed by the duos Emmanuel Pahud (flute)—Éric Le Sage (piano) and Bruno Cavallo (flute)—Bruno Canino (piano).

The performance by the chamber duo Emmanuel Pahud / Éric Le Sage stays very close to the composer's intent, thereby realizing the composer's stylistic vision. The performers strictly adhere to the indications of Poulenc's own edition of the Sonata. They set themselves the challenging task of reproducing the composer's design: the saturated dramaturgy, the minimalist concept, the emotional richness of the musical images and their diverse tone colors.

In the first movement, they vividly trace the contour of the music's dynamic "curve," succinctly delineating the wave-like, improvisational development of the primary material. All technical means are directed toward conveying the subjective element; consequently, the rhythm is fluid and changeable, subordinated to melodic intonation. In this performance, the piano part acts as a kind of matrix on which the flute's thematic components germinate.

As noted earlier, rhythm carries a strong inner potency. In Pahud and Le Sage's interpretation, one immediately senses a strong driving impulse (in the flute part and the active sequential rhythmic groups in the piano part). They bring out an energetically charged structure of gradual rhythmic variation—an unfolding of the theme toward the revelation of heterogeneous micro-structures (leit-thematic elements, leit-intonations) that will manifest vividly in the second and third movements. The interpreters weave the musical fabric tightly

using the main theme's intonations. They treat this material in a graphically consistent manner throughout the piece (the rhythmic pattern remains the same, articulation and touch are unaltered, and the manner of intoning is uniform, with dynamic intensity flowing naturally from the context of the dramaturgical line's development). As a result, in their interpretation the work sounds like a single through-composed form, thus bringing to life the idea of a one-movement structure.

The secondary theme sounds cohesive; to the ear, it forms a complete period. The performers build on the composer's idea of a wave-like development of the musical fabric. They clearly shape the dynamic contour of this development in performance. In this interpretation, the development section, which begins with the main theme's intonations, immediately takes on expressive, intonationally sharpened qualities, while still retaining an overall contemplative character. In the Pahud/Le Sage rendering, the development becomes coloristic: the flute and piano seem to create "colors of timbre and scent." The composer's tempo and character markings, which articulate the form-building structures, are accentuated and intensified by the performers.

It is worth noting the impeccable ensemble coordination and the exceptional technical mastery of the performers, which allow them to produce extremely subtle shades and timbral effects. In this case, it is not mere indulgence in beautiful timbre for its own sake, but a consciously understood fundamental dramaturgical principle. It enables, over the course of the musical form, the unfolding of a variety of differentiated moods in mutual contrast and interpenetration.

The performers imbue the recapitulation with a highly dynamic character. The intonational kernel continues to develop: the flutist actively re-intones the theme, while the piano provides agitated sequential figurations. In their rendition, the main theme in the recapitulation is interpreted as a pre-climactic digression—an anticipation of the dramatic unfolding that will occur in the finale. The pianist enriches the musical fabric with coloristic nuances (a kind of "play" with tonalities, a new timbral presentation of the theme—the graphic contour of the line remains the same, but with a new expressive character).

Another regularity of Poulenc's writing is vividly revealed in this performance of the Sonata: in Poulenc, the build-up of dynamics is achieved through harmonic means, and climaxes are interrupted by unexpected dynamic contrasts. In the Pahud/Le Sage duo's interpretation, the structural segments are highlighted with exaggerated harmonic shifts amid a continuously unfolding dynamic and coloristic texture. This creates an effect of "stage exaggeration," where on the one hand the performers reproduce the composer's intent in terms of imagery and the "purity" of his conception (they have based their approach on Poulenc's own reflections about his style), and on the other hand, the traditions of European flute and piano performance assert their role. In the latter, every element of the texture must be clearly articulated, under the principle that intonation is paramount.

In the dramaturgy of the second movement, particular attention is given to the unfolding of the melodic material's intonation. The performers interpret this material as a complex polyphonic layering. The primary expressive characteristic of the second movement in Pahud and Le Sage's performance is its contemplative focus. As the musical fabric continues to unfold, an improvisational feeling and timbral play emerge, with the main theme being passed between the instruments in turn, all within an overall atmosphere of reflection.

The continuous development of the finale's exposition (an authorial hallmark of Poulenc's synthetic one-movement sonata form) is vividly realized by the performers through sharpened rhythmic drive, clearly defined intonational models, and thinking in large thematic units. By dynamizing the musical texture and emphasizing its developmental character, the interpreters lead the music to its climax. This is achieved through rhythmic intensification, a thickening of the piano's texture, and an emphatic, almost provocative manner of intonation on the flute.

The finale in Pahud/Le Sage's interpretation is the embodiment of romantic uplift and pathos, akin to the character of the first movement's music. Faithfully reproducing the composer's idea of integrating the movements into a single through-composed form, the performers carry the dramaturgical development to the work's dramatic resolution (rehearsal 18), which is built on the intonational

kernel of the main theme. They logically prepare the anticipation and appearance of the main thematic seed from the first movement (rehearsal 20), thereby creating a dramatic thematic arc across the entire flute sonata.

The interpretative version by Bruno Cavallo / Bruno Canino represents a somewhat different approach to the Sonata. In their performance reading, one senses the influence of a percussive piano sonority (a neoclassical approach); the primary mode of tone production is *non-legato*; and there is a “non-tempered” approach to the ensemble sound, reflecting contemporary compositional trends. These points form the basis for comparing and aurally analyzing this interpretation versus the previous one.

The main thematic kernel is rendered in a dramatic, intense manner. The dynamism in the development of the main thematic structures in Cavallo and Canino’s performance is achieved by emphasizing the rhythmic pulsation. In this interpretation, significantly less importance is given to melodic intonation; however, the role of rhythmic drive is sharply elevated. The rhythm is percussive and pulsating, deliberately introduced by the performers into their interpretation of the work, and it enables them to create a grotesque sonic imagery. The performers consciously pay less attention to wave-like shaping of phrases. In their reading, the piece acquires traits of confidence and decisiveness.

If in the previous interpretation the main theme was treated as a process of active becoming (a typical feature of Poulenc’s writing), then in the Cavallo/Canino interpretation the theme’s presentation is a dramatically intense statement or narrative. The unifying factor that ensures the secondary theme sounds coherent is the metric pulse, which serves as the cementing foundation of their concept. Here one clearly perceives the polyrhythm of structural layers and a transparency that allows the thematic strata to be heard distinctly. Instead of a wave-like development of the musical material, the interpreters offer a more straightforward expository mode of delivery, in which dynamic juxtapositions often play an important dramaturgical role.

In the development section, the performers focus on the saturated sound of the texture and on the graphic solidity of the linear development

of the thematic material in both flute and piano parts. As in the previous interpretation, here too the interpreters strive to fully reveal the composer’s intent for the Sonata as a unified one-movement conception. In the development, the flutist prominently presents the theme against an active, vigorous texture in the piano. Subsequently, a similar type of presentation of musical material is taken up by the pianist. The second theme in the development is perceived in contrast—its character is detached, contemplative. The main expressive characteristics intensify, leading to a climax that is highly rhythmic. In this section, through accentuation, rhythmic modifications, and pointed phrasing, an emotional and tense expressive image is constructed.

Notably, the meditative character of the second movement enables the performers to create a deep figurative interpretation with a vivid coloristic realization. In this rendition, one can clearly follow the transformations of the main monothematic kernel (the dotted-rhythm figures) in character; the interpreters vividly showcase their variability.

Characteristic features of the finale in this interpretation include a pronounced display of dynamic contrasts and textural changes. The performers place extremely high importance on rhythm and saturated sonority, in contrast to the previous interpretation, where intonational coherence of thematic links prevailed. Their performance style is marked by brilliance, freedom, masterful phrasing, a filigree technique, ease of execution, emotionality, sensuality, and a flexible, homogeneous tone enriched with color.

The approach to flute tone production by Emmanuel Pahud and Bruno Cavallo is based on several common performance principles: a) the sound is at once palpable and weightless; b) it is full-bodied yet light; c) it is voluminous but not forced; d) it remains flexible and homogeneous throughout the entire range; e) it is bright and characterized by a distinct timbral quality.

Moreover, whatever the attack—hard or soft—it is always precise, clear, expressive, and very clean, which automatically precludes any unwanted noises or flubs. These flutists are also distinguished by a particular vibrato (inseparable from the sound itself) and an exceptional command of the *piano* dynamic.

Conclusion. Interpretation in performance art emerges as a multi-stage creative process that includes both objective (the composer's text) and subjective (the performer's rendering) components. It encompasses the stages of conception, its deepening, refinement, and materialization in the act of performance. Artistic interpretation does not cease after the performance, but continues to exist as a variant that can be re-actualized under new circumstances. In this process, a key role is played by the performer's thinking—his or her ability to profoundly comprehend the work and to resonate with it emotionally.

Poulenc's *Sonata for Flute and Piano* is a vivid example of 20th-century chamber-instrumental music that synthesizes features of French neoclassicism, Impressionism, and elements of symphonism. It demonstrates a renewed sonata-allegro form, a use of dramaturgy reminiscent of a theatrical play, and a coherent dramatic arc spanning the entire

cycle. The characteristics of its melody, texture, rhythmic organization, and intonational logic testify to Poulenc's deeply individual style, in which simplicity and clarity are combined with emotional depth and structural complexity.

In the first interpretation (Pahud—Le Sage), emphasis is placed on intonational integrity, coloristic refinement, and the idea of a continuous one-movement form. This performance is distinguished by a profound understanding of the work's dramaturgical logic, subtle dynamic shaping, and intricate technique. In the second version (Cavallo—Canino), rhythmic pulsation, textural expressiveness, and dramatic intensity dominate. The approach is more percussive and grotesque, reflecting a modern neoclassical mindset. Both interpretations reveal different layers of meaning in the sonata, demonstrating the multi-faceted performance potential of the work.

REFERENCES

1. Kozyriatskyi, M. (2021). Kompozytsiino-dramaturhični osoblyvosti Sonaty dlia hoboiia ta fortepiano F. Pulenka [Compositional and dramaturgical features of the *Sonata for Oboe and Piano* by F. Poulenc]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 58, 37–52. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.03> [in Ukrainian].
2. Mendelenko, D. (2014). Kamerno-instrumentalnaia sonata v tvorchestve F. Pulenka: osobennosti traktovki zhanra i zhanrovye istoki [The chamber sonata in the works of F. Poulenc: Genre interpretation and origins]. *Kyivske muzykovedstvo*, 50, 221–230. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_28 [in Russian].
3. Moskalenko, V. (2001). *Lektsii po muzykalnoi interpretatsii: Rukopys* [Lectures on musical interpretation: A manuscript]. Manuscript, Library of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv [in Russian].
4. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii po muzykalnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv: [s.n.] [in Russian].
5. Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskii aspekt muzykalnoi interpretatsii* [The creative aspect of musical interpretation]. Kyiv: [s.n.] [in Russian].
6. Nikolayevska, Yu. (2021). Novi vymiry muzykovedstva XXI stolittia: dosvid modeliuvannia interpretatyvnoi teorii muzychnoi komunikatsii [New dimensions of musicology of the 21st century: Experience of modeling the interpretative theory of musical communication]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 131, 8–25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200> [in Ukrainian].
7. Pan, T. (2015). *Zhanr sonaty dlia fleity i fortepiano ta kompozytorska poetyka XX stolittia* [The genre of the sonata for flute and piano and the composer's poetics of the 20th century] (Author's abstract of Cand. of Art Criticism dissertation). Nezhdanova Odesa National Music Academy [in Ukrainian].

8. Riabukha, N. (2013). Spetsyfika vykonavskoi interpretatsii v systemi transformatsii kulturnykh paradyhm postmodernizmu [Specifics of performance interpretation in the system of transformation of postmodern cultural paradigms]. *Kultura Ukrainy*, 44, 111–120. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_44_16 [in Ukrainian].
9. Tymofieieva, K. (2009). *Porivnialnyi analiz yak metod interpretolohii (na prykladi fortepiannogo vykonavstva)* [Comparative analysis as a method of interpretology (on the example of piano performance)] (Author's abstract of Candidate of Art Criticism dissertation). Kotliarevsky Kharkiv State University of Arts. <https://uacademic.info/ua/document/0409U001743> [in Ukrainian].
10. Dick, R. (1987). *Circular breathing for the flutist*. New York: Multiple Breath Music Company.
11. Dick, R. (1989). *The other flute: A performance manual of contemporary techniques* (2nd ed.). Lauren Keiser Music Publishing.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козиряцький М. Композиційно-драматургічні особливості Сонати для гобоя та фортепіано Ф. Пуленка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 58. С. 37–52. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.03>
2. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 221–230. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_28 (дата звернення: 30.03.2024).
3. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: Рукопись. Рукопис: Библиотека Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2001. 61 арк.
4. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев, 2013. 271 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев, 1994. 157 с.
6. Ніколаєвська Ю. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 8–25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
7. Пан Тінтин. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.
8. Рябуха Н. Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму. *Культура України*. 2013. Вип. 44. С. 111–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_44_16 (дата звернення: 01.07.2025).
9. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0409U001743> (дата звернення: 01.07.2025).
10. Dick R. *Circular Breathing for the Flutist*. New York: Multiple Breath Music Company, 1987. 51 p.
11. Dick R. *The other flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. (2nd ed.). Lauren Keiser Music Publishing, 1989. 152 p.

ХУАН ЦЗЯЯО
СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО ФРАНСІСА ПУЛЕНКА:
ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ВИМІР

Анотація. У статті розглянуто особливості виконавської інтерпретації «Сонати для флейти і фортепіано» (1957) Франсіса Пуленка в контексті неокласичної камерно-інструментальної стилістики. У своїх міркуваннях про природу виконавського втілення твору автор акцентує увагу на поєднанні об'єктивних і суб'єктивних складників виконавської діяльності. Зокрема, визначено жанрово-стильові риси твору з опорою на його симфонічну природу, драматургічну архітектуру та тематичну єдність. Також здійснено порівняльний аналіз двох інтерпретаційних версій сонати у виконанні дуєтів Емануель Паю (флейта) — Ерик ле Саж (фортепіано) (Emmanuel Pahud / Eric Le Sage) та Бруно Кавало (флейта) — Бруно Каніно (фортепіано) (Bruno Cavallo / Bruno Canino), з урахуванням різних підходів до трактування цілісної організації опусу, його інтонаційної специфіки, метро-ритмічної пульсації, тембрової колористики та динамічної драматургії. Доведено, що Соната для флейти та фортепіано Ф. Пуленка втілює ідеї новофранцузького класицизму та є прикладом інструментальної форми з наскрізною драматургічною аркою. Особливу увагу приділено виконавській рефлексії та ролі інтонації як ключового засобу інтерпретації.

Ключові слова: Франсіс Пуленк, інтерпретація, виконавство, флейта, камерно-інструментальна соната, драматургія, стилістика.

Стаття надійшла до редакції 11.11.2025

Ретроспектива академічного бандурництва в Київській школі народно-інструментального мистецтва

A Retrospective on the Academic Tradition of Bandura Performance in the Kyiv School of Folk Instrumental Art

УДК 78.03:780.614.13(045)(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346100

Ірина Дружга

Кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: minkyltyru0608@gmail.com

Iryna Druzgha

Ph.D. in Art Studies, Junior Research Fellow in the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchanges at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-9741-2874

Світлана Криворучко

Заслужена артистка України, доцент кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: asterasnk@ukr.net

Svitlana Kryvoruchko

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor in the Bandura Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0006-4215-7120

Анотація. У цьому дослідженні здійснено ретроспективний аналіз становлення та розвитку Київської школи народно-інструментального виконавства як інтегративного феномену академічного бандурництва, що поєднує народні традиції та класичні інновації. Окреслено роль видатних митців і педагогів-бандуристів, які здійснили значний внесок у популяризацію та становлення цього інструментального та вокального мистецтва. Збереження традицій, які започаткував Гнат Хоткевич, у поєднанні з модернізацією культурної спадщини від кобзарства до сучасних виконавських практик дозволило випускникам школи значно вплинути на розвиток та збереження української культурної спадщини. Вони зуміли адаптувати кобзарське мистецтво до сучасних концертних форматів та зберегли при цьому його автентичну сутність. Ми вводимо поняття «Київська школа», що об'єднує комплекс традицій, методик і творчих підходів, сформованих під впливом кількох поколінь київських бандуристів. Школа набула важливості завдяки здатності інтегрувати народні та академічні елементи у цілісну систему вишкола музикантів-бандуристів. Перспективи розвитку цієї школи відзначаються гармонійним поєднанням традицій та інновацій. З одного боку, зберігаються класичні здобутки: міцна методологічна основа, шана до національної культури та високий рівень виконавської майстерності. З іншого боку, школа відкрита до новаторства та розширення жанрових і технічних меж. Сучасні тенденції, творчі пошуки композиторів (сонорика, «новий звук») та виконавські експерименти (джазова імпровізація, електронна музика, кросвер-проекти) органічно інтегруються у розвиток бандурного мистецтва без втрати його автентичності.

Ключові слова: бандура, мистецтво, митці-бандуристи, Київська школа народно-інструментального мистецтва.

Актуальність теми дослідження. Академічне бандурництво пройшло винятковий шлях розвитку, трансформувавшись із суто народного мистецтва у високопрофесійне концертне виконавство. Бандура, що колись була символом кобзарської традиції, набула статусу універсального інструмента та стала провідником

українського музичного мистецтва до світового визнання. Сучасне академічне виконавство на інструменті охоплює широкий спектр жанрів та стилів — від обробок народних дум до сучасних авангардних творів. Київська школа народно-інструментального мистецтва відіграла ключову роль у формуванні професійної

освіти бандуристів. У столиці України були відновлені основи підготовки виконавців, модернізовано інструмент та закладено виконавські традиції, що визначили подальший розвиток національного мистецтва.

Постановка проблеми. Київська школа бандурного виконавства є феноменом, який поєднав глибинні національні традиції з академічними стандартами. Ретроспективний аналіз її розвитку дозволяє простежити, як на основі народної традиції сформувалася нова професійна галузь, що значно збагатила українську та світову музичну культуру. Ця тема є актуальною в умовах зростання інтересу до автентичного мистецтва та його академізації, оскільки висвітлює досвід, цінний для збереження національної спадщини та для розвитку сучасного виконавства.

Метою статті є аналіз становлення та еволюції академічного бандурництва у Київській школі народно-інструментального мистецтва. Розглянуто витoki цього явища на початку ХХ століття і процес інституціоналізації професійної освіти бандуристів, значення технічного вдосконалення інструменту для розширення його виконавських можливостей, а також особливості Київської школи та її сучасний стан.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Чимало музикознавців зверталися до питання становлення академічної школи бандурного виконавства, але тільки побіжно. Дослідник І. Панасюк [8] концентрується на ролі бандуриста Сергія Баштана як яскравого продовжувача традицій уже сформованої школи. А. Литвиненко [7] аналізує творчий шлях Володимира Кабачка та його роль як одного з творців та основоположників Київського бандурного осередку. В. Дутчак [4] окреслює загальні питання становлення академічного бандурного виконавства України.

Виклад основного матеріалу. Перші кроки до академізації бандури було зроблено на межі кінця ХІХ — початку ХХ століття. Важливу роль у цьому відіграв основоположник української класичної музики, видатний композитор і громадський діяч Микола Лисенко, який усвідомлював художній потенціал народних інструментів. У 1908 році він відкрив у Музично-драматичному інституті в Києві перші класи навчання гри

на бандурі. Викладачем було запрошено знаного кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка, що символічно поєднував народну традицію з академічною освітою. Таким чином, в Києві почала формуватися ідея інтеграції бандури в систему професійного музичного навчання.

Варто також згадати харків'янина Гната Хоткевича — бандуриста, письменника та громадського діяча. Його діяльність заклала підґрунтя для появи класу бандури в Харкові у 1925 році, продовжуючи традиції, які започаткував М. Лисенко в прагненні академізувати народні інструменти.

Однак перші десятиліття ХХ століття були не лише плідними, а й трагічними для бандурного мистецтва. Період політичних репресій 1930-х років став згубним для кобзарів: традиція кобзарства зазнала нищівного удару, багатьох її представників було страчено або заборонено. На щастя, окремі видатні бандуристи уціліли. Серед них був і Володимир Кабачок, який відіграв ключову роль у відродженні бандурного виконавства протягом наступних десятиліть. Таким чином, хоча поступальний розвиток був перерваний репресіями, закладені в Києві та Харкові підвалини не зникли безслідно. Вони стали відправною точкою для повоєнного становлення академічної школи бандуристів у Києві.

Формування професійної системи освіти було продовжено у 1939 році, коли в Київському музичному училищі було відкрито перший клас бандури, який очолив Микола Опришко. Це стало визначним кроком: вперше навчання гри на бандурі набуло системного характеру в рамках офіційного закладу. М. Опришко, випускник Київського інституту імені М. Лисенка (диригентський факультет), вже мав значний досвід як керівник ансамблів бандуристів (засновник Першої української капели бандуристів у 1930-х роках) та аранжувальник народних пісень. Спираючись на київський спосіб гри, він вперше науково обґрунтував методику навчання: виокремив дві основні техніки звуковидобування (щипок і удар), систематизував базові прийоми та вправи, розробив педагогічний репертуар для початківців.

Микола Опришко фактично створив прообраз навчальної програми: залишив методичні рекомендації, плани занять і збірки п'єс для свого класу

бандури. Його рукописний підручник «Школа гри на бандурі» (1941) узагальнив накопичений досвід, але був виданий друком лише у 1967 році за редакцією Андрія Омеляченка. Таким чином, М. Опришко заклав методичний фундамент Київської школи, хоча його педагогічна діяльність в училищі тривала лише три роки і була перервана війною — він загинув у 1941 році на фронті.

Наступний етап — становлення вищої бандурної освіти — припадає на кінець 40-х та початок 50-х років ХХ століття. У 1950 році клас бандури було відкрито в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Це стало знаковою подією, оскільки консерваторія, вищий мистецький заклад, офіційно визнала бандуру академічним інструментом. Першими викладачами консерваторського класу були провідні на той час майстри: Михайло Полотай, Володимир Кабачок, Андрій Бобир, а також музиканти-інструменталісти: Марк Геліс (завідувач кафедри народних інструментів, мультиінструменталіст) та гітарист Ян Пухальський. Залучення якого пояснювалося тим, що на той момент бандура ще не мала достатньо суто бандурних фахівців-інструменталістів. Водночас гітара є спорідненим до неї інструментом, основні принципи звуковидобування у них схожі. Пухальський згодом, спираючись на досвід роботи з бандуристами та консультації з Сергієм Баштаном, написав перший методичний посібник для бандури — «Методику гри на бандурі» (1978).

В історії академічного бандурного мистецтва особливе місце належить Володимиру Кабачку — постаті, яку науковці визначають як натхненного новатора. Як зазначає дослідниця А. Литвиненко, попри утиски тоталітарного режиму, він «сумлінно працював над удосконаленням традиційного народного інструмента» і наполегливо доводив, що «бандура може й повинна бути на професійній сцені» [7, с. 213–223]. Життєвий шлях В. Кабачка був драматичним: професійний музикант (за освітою тромбоніст і контрабасист) у 1920-х роках опановує бандуру під керівництвом Гната Хоткевича, а згодом створює та керує капелою бандуристів у Полтаві, яка згодом стає основою для капели бандуристів ім. Шевченка в Канаді та оркестру народних інструментів

при народному хорі Григорія Верьовки. Проте він двічі зазнавав арештів і був засланий як «націоналіст» через політичні репресії 1930-х років. Дивом виживши, він повернувся до Києва у 1944 році і, незважаючи на пережите, присвятив останні роки життя відродженню бандурного мистецтва. В. Кабачок керував оркестром Українського народного хору імені Г. Верьовки та паралельно викладав бандуру — спочатку в музичному училищі, а від 1950 року і в консерваторії. Саме він виховав перше повоєнне покоління київських бандуристів-виконавців, серед яких Сергій Баштан, Анатолій Грицай, Віталій Лапшин, Анатолій Маціяка та інші.

В. Кабачок один з перших усвідомив потребу розширити форми бандурного виконавства. Він організував малі ансамблі — дуети та тріо, чого раніше не було на академічній сцені. Під його керівництвом у 1952 році створено перше жіночий тріо бандуристок (Тамара Поліщук, Ніна Павленко, Валентина Третьякова) — унікальний на той час вокально-інструментальний ансамбль, який вже за три роки своєї роботи здобув золоту медаль на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві (1955), отримавши світове визнання. Тріо активно концертувало протягом 35 років, популяризуючи національний інструмент на світових сценах, а його учасниці були удостоєні звань народних артисток України. Цей успіх наочно продемонстрував можливості бандури як концертного інструмента та стимулював інтерес до неї за межами України. Підсумком багаторічної роботи Володимира Кабачка стало створення підручника «Гра на бандурах різних систем», а також у співавторстві Є. Юцевичем — «Школа гри на бандурі» (1958). Ці праці узагальнили принципи навчання, заклавши підґрунтя методики ансамблевого виконавства на бандурі та фактично започаткувавши системну літературу для професійної підготовки бандуристів.

Окремо слід відзначити роль Марка Геліса — видатного педагога-універсала, який, хоч і не був бандуристом за фахом, зробив значний внесок у становлення Київської школи. Майбутній митець екстерном закінчив навчання в Інституті імені М. Лисенка та володів грою на різних

інструментах (фортепіано, гітара, домра, баян, цимбали). У 1939 році він став основоположником першої кафедри народних інструментів — єдиного структурного підрозділу в СРСР на той час. Протягом сорока років на цій посаді М. Геліс виховав цілу плеяду знаних митців академічного народного мистецтва. Крім того, він розробив методику викладання для кожного інструмента, зокрема і для бандури, та систематизував навчальний процес. Працюючи з першими академічними бандуристами, які спершу опановували технічні можливості інструмента шляхом творчого переосмислення прийомів гри з інших споріднених інструментів, М. Геліс заохочував їх виходити за межі суто народнописанного жанру та залучав до виконання класичної музики у перекладеннях і тим самим розширюючи виразові можливості інструмента.

У класі знаного в консерваторії мультиінструменталіста студенти навчалися вирішувати складні художньо-естетичні завдання: вести співучу мелодію, грати в ансамблі, демонструвати виконавський артистизм. Педагогічна система, що її розробив Марк Мусійович, виявилася настільки ефективною, що згодом отримала загальне визнання і стала відомою як Київська школа гри на народних інструментах. Тобто саме його власна і його колег методика стала взірцем професійного навчання спеціалістів народно-інструментального профілю в Україні.

Пліч-о-пліч із корифеями Володимиром Кабачком та Марком Гелісом у 1950-х роках працював нащадок козацького роду — Андрій Бобир, ще один митець, який стояв біля витоків Київської школи академічного бандурного мистецтва. Його становлення як музиканта відбувалося у складний міжвоєнний час та період сталінських репресій. Він здобув ґрунтовну музичну освіту: закінчив Київську консерваторію за класом бандури і хорового диригування, пізніше — аспірантуру з симфонічного диригування. Андрій Бобир проявив себе як блискучий виконавець кобзарського репертуару, композитор і аранжувальник. У його доробку — оригінальні п'єси та понад 100 обробок народних пісень. У 1950-х роках у Києві вийшли друком три збірки пісень і танців для бандури, які він упорядкував — одні з перших репертуарних

збірок. Також він написав методичний посібник «Поради керівнику ансамблю бандуристів» і публікував статті про кобзарство та бандурне мистецтво. Як диригент А. Бобир багато років очолював Ансамбль бандуристів Українського радіо (1953–1963) та Оркестр народних інструментів Держтелерадіо (1965–1992), популяризуючи бандуру в цих колективах. Головною справою життя митця була педагогіка: понад 30 років (1951–1985) він викладав у Київській консерваторії, виховавши цілу плеяду бандуристів. Серед його учнів були майбутні видатні діячі: Микола Гвоздь (художній керівник Державної капели бандуристів ім. П. Майбороди), Василь Герасименко (професор Львівської консерваторії, майстер-конструктор бандур), тріо бандуристок Українського радіо — Ніна Москвіна, Юлія Гамова, Алла Шутько, соліст-кобзар Юрій Демчук, бандуристи-композитори Віктор Кухта та Володимир Лобко. Особливою гордістю Андрія Матвійовича був його випускник Андрій Омельченко, якого він вважав своїм наступником — він згодом продовжив справу вчителя.

Андрій Омельченко — яскравий представник другого покоління Київської школи, який збагатив її як виконавець, педагог та науковець. Він став першим бандуристом, що здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства¹. Закінчивши консерваторію у класі А. Бобира та В. Кабачка (1956) і аспірантуру у М. Геліса (1959), Омельченко блискуче поєднав традицію і новаторство. Ще у студентські роки він заявив про себе на міжнародній арені — 1957 року здобув срібну медаль (II премію) на Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах у Москві. Протягом життя він активно займався педагогічною діяльністю: від 1954 року викладав у Київській спеціалізованій музичній школі ім. М. Лисенка, від 1960 року — у музичному училищі ім. Р. Глієра,

1. У 1968 році він захистив кандидатську дисертацію на тему «Розвиток кобзарського мистецтва в Україні», де прослідкував еволюцію бандури, удосконалення її конструкції та окреслив дві виконавські школи — київську і харківську. Він висвітлював проблему поєднання двох типів бандури у виконавстві та обґрунтовував методичні засади розділення функцій рук (права — мелодія, ліва — супровід), що стало теоретичною базою для подальшого розвитку техніки.

згодом — у консерваторії та Інституті культури. Серед його учнів — відомі сьогодні бандуристи Віктор Кушпет, Костянтин Новицький, Алла Шептицька, учасниці тріо бандуристок Українського радіо (А. Шутько, С. Петрова, А. Мамченко) та багато інших. Паралельно А. Омельченко концертував як соліст Київської філармонії, ставши одним з перших виконавців нових оригінальних творів для бандури. У його репертуарі з'явилися концерти п'єси Г. Таранова, К. Домінчена, Є. Юцевича, М. Дремлюги, К. Мяскова, І. Шамо, В. Кирейка, Ф. Надененка та інших композиторів. Багато з цих творів для бандури він сам переказав, а також видав кілька збірників репертуару: «Збірник п'єс для бандури» (1959), «Бандуристам-аматорам» (1966), «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967) і підручники «Школа гри на бандурі» для дитячих музичних шкіл (1974–1976). Крім того, він виступив редактором видання «Школа гри на бандурі» М. Опришка (1967). Омельченко опублікував близько 60 наукових праць: статей, навчальних програм, монографічних досліджень, зокрема у співавторстві з Б. Кирданом написав фундаментальну працю «Народні співці та музиканти на Україні» (1978), яка довгий час була основним джерелом з історії кобзарства. Як дослідник він зробив значний внесок у теорію бандурного мистецтва.

Одним із яскравих випускників Марка Мусійовича Геліса є Сергій Баштан. У своїй виконавській практиці він досяг гармонійного поєднання академічної форми та народної інтонаційності: в інтерпретації творів спирався на класичні принципи розвитку музичної драматургії, водночас наповнюючи їх українським національним колоритом. Сучасники відзначали, що Сергій Баштан синтезував у своїй творчості вирішення цілого комплексу проблем бандурного виконавства, демонструючи приклад універсального підходу.

Як зазначає І. Панасюк: «у багаторічній інтенсивній виконавській діяльності митця виразно прослідковуються дві тенденції, які дозволяють поділити її на два періоди. *Перший* (1948–1969) — це час переважної роботи в оркестрі (соліст-інструменталіст, ансамбліст, акомпаніатор) Державного українського народного хору імені Г. Верьовки і пов'язані з цим творчі

зацікавлення та інтереси: набуття і збагачення досвіду *гри в оркестрі і з оркестром*, вивчення народної музики і кобзарства зокрема, творче спілкування з Г. Верьовкою, Е. Скрипчинською, А. Авдієвським, В. Кабачком, Є. Бобровніковим, К. Радченко. 1957 рік став для Сергія Баштана поштовхом до початку роботи у новому амплуа — *соліста-інструменталіста, учасника камерного ансамблю*, роботою з новим репертуаром у цьому році він став лауреатом першої премії та золотої медалі на Міжнародному конкурсі у Москві. *Другий період* (1969–1988) — виступи митця в якості соліста різних концертних організацій. Завдяки бандуристу саме в цей час вагомо заявляє про себе *сольно-інструментальний жанр*, оновлений та удосконалений *інструмент, новий репертуар* (у якому чільне місце займають твори великих і складних форм — поліфонічні і варіаційні цикли, сюїти, сонати, концерти, створені професійними композиторами у співдружності з С. Баштаном), *нові виконавські форми*: бандура соло, бандура і фортепіано, бандура і оркестр, *нові форми концертних виступів*, у яких замість 1-2-х творів виконуються самостійні концертні програми з перевагою великих творів. Його виконавство засвідчило новий рівень функціонування бандури як сольного інструмента, що утвердився завдяки удосконаленню конструкції (апробація і впровадження якої здійснювались теж з безпосередньою участю митця), академічній виконавській манері на ґрунті класичного (перекладеного) та оригінального репертуару, першим виконавцем якого найчастіше був саме знаний бандурист» [8].

Композиторська творчість, за словами дослідника І. Панасюка, становить вагому частку сучасного бандурного репертуару та містить музично-теоретичний та методико-виконавський аналіз невеликого, але значущого композиторського доробку майстра, що включає інструментальні твори для бандури соло та обробки народних пісень для голосу і бандури. Творчість митця виникла на тлі його масштабної перекладацької діяльності, яка пробудила в ньому композиторський хист. Джерелом натхнення для розширення репертуару бандуристів, з одного боку, стала народнописенна інтонація, яка сформувала демократичну стилістику і яскраво мелодичну

природу тематизму його творів. З іншого — відданість С. Баштана високим академічним традиціям, яка була результатом його класичного виховання та зумовила опору на усталені музичні жанри і форми, класичні засоби музичної виразності та пряме або опосередковане трансформування фольклорних елементів.

Його інструментальні твори разом з творами інших професійних українських композиторів стали міцним підґрунтям для формування нового сольо-інструментального бандурного виконавства і суттєвою складовою педагогічного та концертного репертуару. Виконавські прийоми, широко представлені у його п'єсах і варіаційних циклах, стали хрестоматійними у сучасному бандурному виконавстві. Усе це сприяло підвищенню рівня бандурного виконавства та інтеграції бандурного мистецтва як важливого національного досягнення у світову музичну культуру.

Феномен Київської школи полягає також у тому, що вона вийшла за межі столиці, ставши загальноукраїнським надбанням. Учні-випускники кафедри народних інструментів очолили класи бандури у різних містах України: Львові (В. Герасименко), Харкові (Л. Мандзюк), Одесі (Н. Морозевич), Дніпрі (С. Овчарова) тощо.

На зламі XX–XXI століть Київська школа бандуристів вступила в новий етап активного оновлення та творчих пошуків. Зберігаючи тяглість традиції, сучасні бандуристи сміливо експериментують з інструментом та музичними жанрами, реагуючи на виклики часу.

Відзначається тенденція до застосування концепції «нового звуку» — використання нестандартних прийомів гри, нетемперованих звучань, шумових ефектів та інших новацій другої половини XX — початку XXI століття. Цю тенденцію започаткував ще наприкінці 1990-х років

видатний київський бандурист Роман Гриньків, представник покоління учнів С. Баштана. Він першим почав експериментувати зі своїм інструментом у джазовому напрямі. Митець створив джазове тріо з бандурою, де імпровізував на рівних з саксофоном та ударними. Своєю творчістю він зламав стереотип про бандуру як здебільшого акомпануючий інструмент суто для супроводу народної пісні, продемонструвавши її універсальність [3]. Сергій Баштан схвально відгукувався про ці пошуки, зазначаючи, що Роман Гриньків вловив те, чого дошукуються музиканти, котрі грають на інших інструментах, що він добре відчуває стихію сучасної музики, джаз. Така оцінка великого маестро свідчить про його підтримку нового напрямку.

Висновки. Здійснивши ретроспективний огляд розвитку академічного бандурництва, можемо стверджувати, що Київська школа академічного бандурництва охоплює сукупність традицій, методів і художніх підходів, які сформували кілька поколінь київських бандуристів. Ця школа стала феноменом завдяки здатності її представників синтезувати різні впливи — народні та академічні — у єдину цілісну систему виховання музиканта-бандуриста.

Митці та випускники цієї школи зробили неocenний внесок у розвиток української культурної традиції. Вони зберегли кобзарську душу бандури, трансформували її у сучасну концертну форму. Київська школа академічного бандурництва — це надбання, яким Україна по праву пишається, і водночас це динамічний, живий процес, що триває й нині, ведучи бандуру в майбутнє новими шляхами.

Київські бандуристи сьогодні — це одночасно хранителі багатовікового спадку та новатори, які формують майбутнє бандури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко Н. Б. Внесок Музично-драматичної школи М. Лисенка в розвиток мистецької освіти в Україні (1904–1918). *Нариси з історії розвитку новаторських навчально-виховних закладів в Україні (XX століття)*. Луганськ, 2010. С. 106–121.
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.

3. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
4. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис.... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 240 с.
5. Зінченко Т. Я. Славетний бандурист Іван Кучугура-Кучеренко. *Народна творчість та етнографія*. 1961. Кн. 4. С. 106–108.
6. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 591 с.
7. Литвиненко А. І. Володимир Кабачок: лабіринтами професійної долі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114: *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках*. С. 213–223.
8. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореферат дис.... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
9. Хоткевич Г. М. Воспоминания о моих встречах со слепыми. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1966. Т. 1. С. 455–515.

REFERENCES

1. Antonets, N. B. (2010). Vnesok Muzychno-dramatychnoi shkoly M. Lysenka v rozvytok mystetskoï osvity v Ukraini (1904–1918) [The Contribution of Mykola Lysenko's Music and Drama School to the Development of Arts Education in Ukraine (1904–1918)]. *Narysy z istorii rozvytku novatorskykh navchalno-vykhovnykh zakladiv v Ukraini (XX stolittia)* (pp. 106–121) [in Ukrainian].
2. Davydov, M. A. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)* [History of Folk Instrument Performance (The Ukrainian Academic School)]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
3. Druzhha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Contemporary Bandura Art: Composers' Creative Explorations and Performance Perspectives]. Ph.D. Dissertation. Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
4. Dutchak, V. H. (1996). *Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv. Tvorchist i vykonavstvo* [Development of the Professional Foundations of Bandura Art in the 1970–1990. Creativity and Performance]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
5. Zinchenko, T. Ya. (1961). Slavetnyi banduryst Ivan Kuchuhura-Kucherenko [The Renowned Bandurist Ivan Kuchuhura-Kucherenko]. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*, 4, 106–108 [in Ukrainian].
6. Kolessa, F. M. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian Folk Dumas]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Lytvynenko, A. I. (2016). Volodymyr Kabachok: labiryntamy profesiinoi doli [Volodymyr Kabachok: Through the Labyrinths of a Professional Life]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 114, 213–223 [in Ukrainian].
8. Panasiuk, I. V. (2008). *Tvorcha diialnist S. V. Bashtana v konteksti stanovlennia kyivskoi shkoly akademichnoho bandurnoho vykonavstva* [Creative Activity of Serhii Bashtan in the Context of the Development of the Kyiv School of Academic Bandura Performance]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
9. Khotkevych, H. M. (1966). *Vospominaniya o moih vstrechah so slepyimi* [Memories of My Meetings with the Blind]. *Tvory* [Works] (Vol. 1). Kyiv: Dnipro [in Russian].

IRYNA DRUZHHA, SVITLANA KRYVORUCHKO
A RETROSPECTIVE OF ACADEMIC BANDURA STUDIES IN THE KYIV SCHOOL OF FOLK-
INSTRUMENTAL ART

Abstract. A retrospective analysis has been conducted on the establishment and development of the Kyiv school of folk instrumental performance as an integrative phenomenon of academic bandurism that synthesizes folk traditions with classical innovations. The study outlines the role of renowned bandurist performers and educators who significantly contributed to the popularization and institutionalization of this instrumental and vocal art. Preserving the traditions of Hnat Khotkevych while modernizing the cultural heritage—from kobzar practices to contemporary performance techniques—the graduates of this school have made a substantial impact on safeguarding and advancing Ukrainian cultural heritage. They have succeeded in maintaining the authentic essence of kobzar art while adapting it to modern concert formats. The Kyiv school of academic bandurism is a valuable legacy that Ukraine rightfully takes pride in; at the same time, it remains a vibrant and dynamic phenomenon that continues to shape the evolution of instrumental art. We introduce the concept of the “Kyiv school”, which encompasses a set of traditions, methodologies, and artistic approaches shaped by several generations of Kyiv bandurists. This school gained prominence due to its ability to integrate folk and academic elements into a cohesive system for training bandurist musicians. The prospects for further development of this school are defined by a harmonious balance between tradition and innovation. On one hand, classical achievements are preserved—a strong methodological foundation, respect for national culture, and high performance standards. On the other hand, the school remains open to innovation, expanding its genre and technical horizons. Contemporary trends, composers’ creative explorations (including sonorism and the “new sound”), and performance experiments (such as jazz improvisation, electronic music, and crossover projects) are organically incorporated into the evolution of bandura art without breaking ties to its authentic roots.

Keywords: bandura, bandura art, bandurist performers, Kyiv School of Folk Instrumental Art.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2025

Концертність як принцип формування сучасного бандурного репертуару

The Concertante Principle as a Framework for Developing Contemporary Bandura Repertoire

УДК 78.8.091.082.4:780.614.13(045)(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346101

Владислав Ваколюк

Аспірант кафедри історії української музики та музичної
фольклористики Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: vakovlad.vv@gmail.com

Vladyslav Vakoliuk

Ph.D. Student in the Department of History of the Ukrainian
Music and Musical Folkloristics at the Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0007-5697-9827

Анотація. У статті досліджується принцип концертності як ключовий чинник формування сучасного бандурного репертуару та один із провідних напрямів розвитку академічного бандурного виконавства. Робота поєднує історико-аналітичний, жанрово-стильовий та виконавсько-інтерпретаційний підходи, що дозволяє простежити еволюцію бандури від інструмента народної традиції та кобзарського музикування до повноцінного академічного засобу музичної виразності. Окреслено історичні витоки кобзарства, соціокультурні умови його розвитку й трансформації впродовж XIX–XX століть, а також визначено роль провідних діячів — Миколи Лисенка, Гната Хоткевича, майстрів-конструкторів та композиторів другої половини XX століття — у становленні професійного бандурного виконавства, формуванні школи академічної гри та створенні авторського оригінального репертуару. У жанрово-стильовому аспекті проаналізовано принцип концертності: простежено його етимологічні та історичні засади, розвиток у європейській музичній традиції та жанрову еволюцію від *concerto grosso* й класичного сольного концерту до сучасних симфонізованих концертів. Наголошено на ролі концертної драматургії, діалогічної взаємодії соліста й оркестру, зростанні технічних вимог та віртуозності як визначальних рисах концертного мислення, що активно впливають на композиторську мову та виконавську модель бандурного мистецтва. Особливу увагу приділено аналізу Концерту для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка як репрезентативного зразка сучасного втілення принципу концертності. На матеріалі твору розкрито специфіку драматургії, логіку тематичного розвитку, систему образних контрастів, темброво-фактурні рішення та засоби індивідуалізації сольної партії. У підсумку показано, що принцип концертності сьогодні виступає провідною художньою моделлю, яка визначає оновлення академічного бандурного репертуару, стимулює зростання виконавських можливостей інструмента та сприяє його органічній інтеграції в сучасний музичний процес.

Ключові слова: концертність, бандурний репертуар, академічне бандурне виконавство, жанр інструментального концерту, творчість Анатолія Гайденка, концерт «Перебендя».

Постановка проблеми. Сучасний розвиток бандурного мистецтва характеризується активним переосмисленням його жанрово-стильових засад та інтеграцією інструмента в академічний музичний простір. Одним із ключових напрямів цього процесу є формування принципу концертності, який визначає нові підходи до темброво-фактурної організації, драматургії та виконавської специфіки бандурного

репертуару. Попри значні досягнення українських композиторів у створенні масштабних концертних творів для бандури, узагальнене теоретичне обґрунтування феномену концертності та його впливу на сучасний репертуар досі залишається недостатньо висвітленим. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу історичних передумов, жанрових трансформацій та художніх закономірностей концертності, що проявляються

у творчості сучасних композиторів, зокрема у концерті «Перебендя» А. Гайденка.

Дослідження цієї проблеми є важливим для наукового обґрунтування принципів створення оригінального класичного репертуару для бандури та розвитку сучасного виконавства, оскільки визначає перспективи академізації інструмента та його інтеграції у систему жанрів європейської музичної традиції.

Метою статті є простежити виникнення та становлення явища концертності у бандурному репертуарі на прикладі концерту для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка та здійснити ґрунтовний аналіз твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку інструментальної, зокрема, бандурної творчості отримала значне висвітлення у працях вітчизняних дослідників. Важливим підґрунтям для осмислення жанрових та стилевих процесів у сучасному українському музичному мистецтві стала дисертація К. Білої [1], у якій розглянуто модель інструментального концерту та принципи композиторської інтерпретації. У межах історичного контексту розвитку національної традиції особливої ваги набуває праця В. Ємця [4], присвячена становленню кобзарського мистецтва та еволюції виконавських практик початку ХХ століття. Суттєвий внесок у дослідження професійної бандурної школи здійснила В. Дутчак [3], яка простежила процеси інституціоналізації, формування виконавських стандартів та репертуарного оновлення у 1970–1990 роках. В аспекті культурологічних засад бандурного мистецтва важливою є робота Н. Морозевич [5], де проаналізовано бандурне виконавство як складову сучасного культурного простору України. Вагомим джерелом для вивчення репертуарної специфіки є дослідження О. Олексієнка [6], присвячене творчості М. Дремлюги та процесу кристалізації українського бандурного репертуару другої половини ХХ століття. Сучасні тенденції розвитку композиторської думки та виконавських перспектив у бандуристиці відображені в авторефераті науковиці І. Дружги [2], де окреслено новітні пошуки та оновлення техніко-виразових засобів. У ширшому жанрово-історичному контексті важливими є напрацювання дослідника В. Ракочі [7]

щодо генези та структурних моделей інструментального концерту XVII–XVIII століть, що дозволяє зіставити сучасні процеси з історичними витоками жанру. Попри значну наукову розробленість окремих аспектів, низка проблем залишається недостатньо висвітленою. Зокрема, потребують подальшого дослідження питання взаємодії традиційної бандурної спадщини з інноваційними композиторськими підходами, принципи формування новітнього концертного репертуару та специфіка сучасної інтерпретації бандурного звучання у міжжанровому просторі. Саме цим невирішеним аспектам присвячено це дослідження.

Виклад основного матеріалу. Сучасне бандурне мистецтво посідає особливе місце в українській музичній культурі, оскільки спирається на глибоке історичне підґрунтя, корінням пов'язане з багатовіковою кобзарською традицією, яка стала унікальним феноменом народної творчості та важливим чинником формування національної ідентичності. Сьогодні бандура постає як синтез архаїчності та новаторства: вона зберігає символічний статус «голосу» української духовності й водночас утверджує себе у професійному академічному просторі завдяки розвитку композиторських шкіл, виконавських практик та розширенню виразових можливостей інструмента.

Усвідомлення сучасної ролі бандури як художнього та духовного символу неможливе без звернення до історичних витоків цього мистецтва. В ретроспективному огляді простежується складний та величний шлях формування бандурного виконавства, який віддзеркалює драматичні етапи української історії та еволюцію суспільних і культурних цінностей. Від найдавніших проявів кобзарської традиції до поступового утвердження бандури в різних соціальних середовищах цей розвиток постає як цілісний, багатовимірний процес, що визначив унікальність сучасної бандурної культури.

Кобзарське мистецтво формувалося в умовах тривалої соціально-політичної залежності України, що протягом століть перебувала під чужоземним гнітом. Найвиразніший розквіт цієї традиції припадає на період Запорізької Січі (XVII–XVIII століття), коли в середовищі українського козацтва виникає потужний пласт народної епічної

творчості — історичні пісні та думи. Про високу значущість кобзарства в козацькій культурі додатково свідчать численні зразки малярства, зокрема відомі зображення «Козака Мамая».

Наприкінці XVII — на початку XVIII століття бандура входить і до світського середовища, набуваючи популярності в аристократичних колах України та сусідніх держав. В цей час відомими стають імена талановитих бандуристів: Г. Любистка, Д. Кравченка, М. Ніжевича та Д. Рихліївського. За соціальною ознакою та особливостями репертуару окреслюються два виконавські напрямки кобзарського мистецтва: народно-побутовий та придворно-аристократичний.

Однак уже з другої половини XVIII століття, під впливом складних політичних умов, бандура поступово зникає з військового та придворного вжитку і залишається передусім у середовищі сліпців-кобзарів. Завдяки діяльності А. Шута, І. Крюковського, Ф. Холодного, А. Никоненка, М. Кравченка, О. Вересая, Г. Гончаренка та інших традиція продовжує існувати попри економічне й політичне безправ'я, утиски та переслідування. У відповідь на ці обставини виникають кобзарські цехи-братства, які відіграли важливу роль у збереженні репертуару, формуванні професійних норм і плеканні виконавських традицій.

Від кінця XIX століття поступово зростає інтерес української інтелігенції до природи бандури, особливостей виконавства та репертуару кобзарів і бандуристів. Визначальний вплив на розвиток кобзарства здійснила науково-етнографічна й громадсько-організаційна діяльність М. Лисенка, який послідовно підтримував публічні виступи кобзарів і бандуристів, а також ініціював відкриття класу бандури в Музично-драматичній школі. Він заклав підґрунтя для подальшого розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва на професійних і наукових засадах.

Найважливішим етапом у становленні академічного напрямку бандурного виконавства стала діяльність Гната Хоткевича — знаного віртуоза, педагога та новатора. Він першим здійснив систематичні записи творів сліпців-кобзарів та активно створював власні композиції, серед яких особливо вирізняються технічні п'єси, що суттєво розширили віртуозні можливості інструмента

та започаткували формування сучасного концертного стилю гри. Як автор першого підручника гри на бандурі та численних оригінальних сольних і ансамблевих творів та транскрипцій, він фактично здійснив реформу бандурного репертуару, перевівши його з народно-побутової сфери в площину професійного академічного виконавства.

У 1950–1960-х роках XX століття розпочався інтенсивний етап модернізації бандури, що здійснювалася зусиллями майстрів-конструкторів: І. Скляр, В. Герасименко та В. Тузиченко. Проведена ними хроматизація інструмента та запровадження нових конструктивних рішень суттєво розширили його технічні й темброві можливості, вивівши бандуру на рівень повноцінного академічного інструмента, здатного конкурувати за виразовим потенціалом із класичними інструментами. Ця еволюція стала важливим поштовхом для підвищення професійного рівня виконавства та розвитку сучасного бандурного репертуару.

В цей період бандуристи С. Баштан, В. Герасименко, А. Омельченко та інші активно створюють транскрипції та переклади української і світової класики, інтегруючи інструмент у загальноєвропейський музичний контекст. Удосконалення конструкції бандури і зростання професійної майстерності виконавців привертають увагу професійних композиторів — К. Мяскова, А. Коломійця, В. Кирейка, М. Дремлюги та інших, які створюють оригінальний академічний репертуар та суттєво розширюють коло впізнаваності бандури на національному рівні. Вони формують новий пласт авторської музики для бандури, що охоплює як твори малої форми — п'єси, мініатюри, танці, обробки народних пісень, — так і принципово важливі для розвитку інструмента опуси великої форми: варіації, фантазії, концертино, сонати. Поява масштабних композицій стала революційним кроком, який остаточно утвердив бандуру як сучасний, конкурентоспроможний концертний інструмент і сприяв зростанню інтересу нових поколінь митців до роботи з нею.

Зокрема, Микола Дремлюга є одним із найбільш зацікавлених у мистецькому розкритті бандури композиторів, який побачив у оновлених технічних

можливостях бандури потенціал для розвитку масштабних академічних форм. Він є автором низки знакових творів великої форми: трьох сонат для бандури соло, поеми-рапсодії для бандури та фортепіано, а також першого концерту для бандури з оркестром (1987) — події, що має визначальне значення для становлення інструмента у професійному концертному середовищі. Створення таких композицій є важливим чинником еволюції будь-якого музичного інструмента, адже великі форми дозволяють виявити його художній потенціал у повному обсязі.

Варто наголосити, що Микола Дремлюга був учнем Левка Ревуцького — видатного українського композитора, орієнтованого на європейську академічну традицію. Це зумовило стилістичний вектор творчості майбутнього композитора: його твори великої форми для бандури побудовані на сонатному принципі розвитку та відображають засади європейської концертності, що сприяло інтеграції бандури у систему академічних інструментальних жанрів.

Аналізуючи дослідження розвитку та видозмін феномену концертності, необхідно звернутися до її етимологічних і жанрових засад. За визначенням, концерт є жанром, у структурі якого закладено принцип контрасту між звучанням повного виконавського складу та окремих ансамблевих груп чи сольуючої партії. Термін походить від латинського *concerto* — «змагаюсь», тоді як у німецькій та італійській мовах його буквальный переклад означає «узгодження». Семантика «змагання» в цьому контексті охоплює не лише демонстрацію віртуозної майстерності соліста, а й вищий ступінь досконалості діалогічної взаємодії між сольною партією та оркестром — взаємодії, що поєднує елемент конфронтації з принципом координованості ансамблевого звучання.

Як самостійне художнє явище у музичному мистецтві концертнування починає набувати практичного значення вже у XVI столітті. Подібно до загальних тенденцій музики Ренесансу, раннє концертнування ґрунтується передусім на тембровому колориті та його художній виразності. На цьому етапі ще не йдеться про усвідомлене виявлення структурних взаємозв'язків чи функціональних співвідношень між окремими інструментами

та голосами; натомість переважає інтуїтивне використання різноманітності звучань, характерне для ренесансної естетики.

Принцип концертнування повною мірою проявився у сформованому в жанрі «concerto grosso» прийомі протиставлення повного виконавського складу окремим, більш камерним групам. У подальшому цей принцип зберігся, однак зазнав суттєвих видозмін: у класичному концерті контраст оркестрової маси спрямовується на партію одного конкретного соліста, яка стає обов'язковим носієм віртуозного начала та визначальним драматургічним центром твору.

Принцип музичного «змагання» знаходить відображення і в низці композиційних ознак жанру — зокрема у подвійній експозиції (спочатку соліст і оркестр подають матеріал окремо) та у каденції соліста, традиційно розташованій перед репризою й покликаний продемонструвати технічну та художню майстерність виконавця. З погляду образного змісту соліст і оркестр у класичному концерті функціонують як комплементарні складові, що взаємно підсилюють і розкривають один одного у межах єдиного драматургічного розвитку.

У XIX столітті відбувається розмежування жанру концерту на два основні різновиди — віртуозний та симфонізований. У концертах першого типу домінує завдання продемонструвати технічний потенціал інструмента: партія соліста істотно переважає оркестрову, а розроблення тематичного матеріалу не відіграє визначальної ролі. На противагу цьому симфонізований концерт тяжіє до поглибленої драматургії та рівноправного тематичного розвитку між солістом і оркестром.

Індивідуальні композиторські інтерпретації жанрово-стильової моделі класичного інструментального концерту спричинили появу нових його різновидів, зокрема одночастинного концерту, чотиричастинного концерту, концертштюка та концертино, що засвідчило подальшу стилістичну диференціацію жанру.

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва жанр концерту демонструє значну гнучкість у вирішенні ключової проблеми симфонізму — формуванні цілісної художньої концепції

людини. У його еволюції простежуються тенденції, характерні для симфонії: зростання масштабності мислення, посилення драматургічної логіки, ускладнення образного розвитку та прагнення до узагальнено-філософського висловлювання. Сучасний концерт постає жанром, у якому поєднуються традиційні принципи концертності та симфонічне бачення світу.

Попри постійну еволюцію та стильові трансформації, сольний інструментальний концерт зберіг основні жанрові характеристики: наявність одного або кількох солістів, ансамблеву діалогічність між солістом та оркестром, а також принцип контрасту, який визначає драматургічну логіку жанру.

Ключовою жанрово-стильовою ознакою концерту залишається принцип концертності, що охоплює ідеї змагання, узгодження та діалогічної взаємодії, забезпечуючи органічну єдність сольної партії та оркестрового звучання.

Поява масштабних творів для бандури у творчості композиторів другої половини ХХ століття утвердила інструмент у сфері академічної музики та окреслила якісно новий підхід до його художньо-виражальних можливостей. На цьому ґрунті формується сучасне розуміння концертності як принципу мислення, що поєднує європейську традицію з національною стилістикою та відкриває простір для масштабного драматургічного розвитку. У цьому контексті особливого значення набувають новітні концерти для бандури, в яких інструмент виступає не тільки носієм фольклорної спадщини, а й виразною, віртуозною і драматично активною складовою творів великої форми.

Одним із найпомітніших втілень такої концепції є концерт для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка¹, у якому композитор перекладає образ народного співця через призму

сучасного концертного мислення. На матеріалі цього твору можна простежити, як розвивається принцип концертності в бандурному мистецтві сьогодення та яким чином він відображає нові тенденції у трактуванні інструмента, його драматургічної ролі й тематичного потенціалу.

Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» — масштабне симфонізоване полотно, у якому Анатолій Гайденко звертається до глибинних пластів української духовно-естетичної традиції. Твір вирізняється розгорнутою драматургією, широкою амплітудою емоційних станів: від внутрішньої медитативності до патетичного піднесення, що формує багатовимірний образ народного митця-пророка. Саме через музичну інтерпретацію шевченківського «Перебенді» композитор осмислює місію співця як виразника долі та історичної пам'яті свого народу.

Концерт засвідчує глибоке розуміння композитором природи бандури та її потенціалу як академічного концертного інструмента. Партія соліста поєднує віртуозність і кантиленну співучість, камерну ліричність і оркестрову масштабність, вибудовуючи виразну драматургічну лінію. Оркестрова тканина відзначається продуманим тембровим балансом, завдяки якому бандура не губиться у симфонічному звучанні, а постає рівноправним партнером оркестру. У цьому творі А. Гайденко розширює технічні та виразові можливості бандурного репертуару та утверджує бандуру як інструмент, здатний до повноцінного діалогу з оркестром у межах сучасного концертного жанру.

Звернення до образу Перебенді було для композитора цілком природним і глибоко особистісним. У юності, коли Анатолій Павлович жив далеко від рідної землі, у Мурманській області, джерелом духовної підтримки для нього був домашній примірник «Кобзаря» Тараса Шевченка. Вірш «Перебендя» запам'ятався йому найбільше — як символ митця, котрий своїм співом утверджує правду, пам'ять і дух народу.

Цей образ став для композитора не просто літературним натхненням, а глибокою метафорою — уособленням нескореності української душі, її здатності зберігати ідентичність попри історичні випробування.

1. Анатолій Гайденко (нар. 1947) — український композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України. Представник харківської композиторської школи. Автор симфонічних, хорових та камерно-інструментальних творів. Серед творчої спадщини особливе місце посідають композиції для народних інструментів, зокрема для бандури. Його творчість вирізняється поєднанням фольклорної інтонаційності з принципами європейського академічного мислення та поглибленим інтересом до образів української історико-культурної традиції.

Для всебічного осмислення того, як у концерті втілено сучасне трактування концертності, варто перейти до поетапного аналізу драматургічних і темброво-фактурних рішень композитора.

Багатогранність ідеї концерту «Перебендя» вимагала від композитора відійти від традиційного значення цього жанру, що вплинуло на більш вільне трактування музичної форми. Не відкидаючи логіку наскрізного розвитку, композитор майстерно вибудовує компактну тричастинну структуру зі стислим вступним розділом та каденцією соліста як невід'ємною частиною концертного принципу, яка блискуче розміщена в точці золотого перетину — перед репризою.

Вступ є своєрідним епіграфом до твору. Досить розгорнутий — він покликаний виконати одразу кілька функцій: показати багатство настроїв, познайомити слухача з внутрішнім світом кобзаря Перебенді, підготувати появу основних тем.

Перші акорди відведено оркестру в химерному звучанні дерев'яної групи. Мислення композитора одразу виходить за рамки мажоро-мінорної системи, що не лише говорить про сучасну техніку, а й налаштовує слухача на емоційно-нейтральний тонус. Характер вступу на початку епічний. «Фантастичне» оркестрове звучання набуває характеру узагальненого звукового пейзажу — поривів вітру, відчуття просторової відкритості й степової безмежності. Такі образні проєкції актуалізують асоціації з козацькою минувиною, формуючи відчуття історичної ретроспективи та поглиблюючи семантичний рівень музичного наративу.

Компактна акордова вертикаль складається з паралельних септакордів у поєднанні з доволі гнучким ритмом, що відповідає розповідному типу розгортання музичної думки. Водночас велика кількість хроматизмів, включно з розщепленнями, відсутність тонального центру посилюють схвильованість, створюючи примарне відчуття. Ці акорди вподальшому відіграватимуть важливу роль лейтмотиву. Такий розвиток готує вступ сольного інструменту.

Образ кобзаря алегорично втілюється в бандурі. Глісандо за підструнником з'являються як доповнення попередньої стихійної картини. Вони не конфліктують, а навпаки натякають на очевидний

зв'язок сліпого музиканта з природою, його надзвичайну інтуїцію та багатий досвід про те, що недоступне пересічним людям.

Оркестр переналаштовується на ще більшу відстороненість. Обірвані фрази у виконанні гобоя звучать все ще дисонантно, але готують основну тональність — мі мінор. Тремоло скрипок у високому регістрі та розрідження фактури нагадують завмирання, що вдало створюють тло для повноцінного вступу соліста.

Експозиційний розділ розпочинає тема бандури. Вона викладена паралельними квартами, у народному характері. Це перший коментар кобзаря, що втілює його «високий» погляд на світ та життєву мудрість. Форшлагі додають темі проникливості та, в той же час, стриманості. Рівномірний супровід та нескладний ритм відображають спокійний плін думок.

У цей момент активізується принцип концертного «протистояння» соло й оркестру, де в останньому з'являються виразні інтонації думного ладу, що підкреслюють архаїку. Вони змінюють характер звучання, асоціації з войовничим запалом, навіюють героїку, епос. Їм відповідають речитативні мотиви у бандури на основі ходів по звуках тризвуку.

Партія соліста стає більш різноманітною: розлогі арпеджіо, акордові репетиції на дисонуючих акордах, динамічні контрасти, ритмічне дроблення — є свідченням емоційної реакції на своєрідні «провокації» оркестру.

Новий етап розвитку створює ефект діалогу. Звучання набуває імпровізаційного характеру, притаманного кобзарським думам.

Поступове наростання гучності та дедалі більша тональна нестійкість є свідченням майстерності композитора у побудові драматургії. Таке виважене нагромадження звучання і послідовна динамізація раптово змінюється дуже коротким епізодом колоритних акордів з примхливим танцювальним ритмом, грайливими глісандами, що створили яскравий контраст перед вступом нової теми.

Цитата народної пісні «Їхав козак за Дунай» звучить поважно, піднесено, втілюючи життєствердність та оптимізм. Тема імітаційно перегукується між двома оркестровими групами — струнною

та духовою — доповнюється блискучим оркеструванням, бравурними пасажами струнної групи, скерцозними синкопованими мотивами.

Розпочинається середній розробковий розділ. Загалом цей момент можна охарактеризувати відстороненням кобзаря від святкової народної маси. У першому розділі відбувається стрімка активізація, розгортання наступних образів: на початку — це поліфонічні прийоми у вигляді канону. З'являється м'яка поспівка у флейти, далі примхливі «гупання» туті й динамічні контрасти. Цей розділ підсумовує попередній матеріал, тож зустрічаються типові ритмічні формули, інтонації попередніх тем, лейтмотивні низхідні хроматизовані ходи паралельних акордів зі вступу. Виникає безладний рух і розбіжності — ініціатива переходить до оркестру, що відтворює природну стихію. Партія бандури намагається її наслідувати в манері своєрідної гри. Такий тип викладу чудово відповідає принципу концертності, як основному жанрово-стилістичному принципу твору. Підсумком розробкового етапу є нова примхлива танцювальна тема, зіставлена на ладоперемінному чергуванні E-dur та cismoll. Вона ще більш жвава завдяки пришвидченому темпу. Багаторазові повтори барвистих глісандо в межах широкого діапазону на динаміці фортисимо з додаванням нерівномірних акцентів у супроводі є свідченням першої кульмінації.

Звертаючись до літературного першоджерела, цей та попередні епізоди можна пов'язати з бурхливими подіями життя Перебенді, відображених у вірші, наслідком чого й стають різкі контрасти, найбільш притаманні розробковому розділу.

Каденція соліста традиційно розміщена на межі великих побудов. Вона відіграє важливе семантичне значення, адже концентрує усю увагу на постаті Перебенді, його особистих переживаннях. Підтвердженням цього є самозаглиблений, відсторонений характер. Логіка драматургічного розвитку, закладена композитором, відповідає художньому опису із поезії Т. Шевченка: «Вітер віє-повіває, по полю гуляє. На могилі кобзар сидить, та на кобі грає». Повільний темп, довгі тривалості, послідовність акордів, що формують дисонансну горизонтальну інтонаційну лінію з використанням доданих чи розщеплених тонів — виражають біль,

скорботу, сум'яття. Поступово партія бандури набуває явних віртуозних рис, зі стилізацію звучання кобзарських дум, залученням всього технічного потенціалу. Розгортання цієї сцени є свідченням глибокого психологізму, тонко відтвореного композитором. Поява повзучих альтерованих акордів зі вступу знову виводить музиканта з рівноваги, про що свідчать речитативні синкоповані поспівки.

Новим етапом є стисле цитування теми народної пісні «Гей соколи». Тематичний розвиток відбувається на мотивному рівні, із використанням різних характерних прийомів гри та принципу варіювання. Важливим у цьому епізоді є контрапункт у вигляді характерних поспівок гобоя, що звучали у вступі. Короткий епізод у G-dur під супровід бубна свідчить про поживалення, повернення оптимізму. Ритмічне дроблення з перевагою типових тріольних поспівок, провокує нову хвилю активізації розвитку, що готує репризний розділ.

Реприза для такої компактної структури традиційно динамізована. Невеликий вступ одразу налаштовує на енергійний, піднесений характер. Знову звучить тема «Їхав козак за Дунай» з експозиції, одразу за нею друга тема — танцювальна, примхлива. Подальше розгортання є підсумком, у якому зустрічаються всі попередні засоби розвитку.

Кадансові акорди зі вступу звучать на фоні низхідного хроматичного ходу в басах у дуже великій динаміці та швидкому темпі, але лейтмотив чітко простежується. Фінал бравурний, яскравий, життєствердний.

У Концерті для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка провідним принципом формування структурної організації та драматургічного розвитку виступає концепція концертності. Композитор інтерпретує її в особливо виважений і майстерний формі, вибудовуючи рівноцінну, поліфонічно осмислену взаємодію між сольною партією бандури та оркестровим звучанням, що забезпечує цілісність та внутрішню напруженість музичного образу.

Вступний розділ виконує функцію емоційно-сислової експозиції твору: він формує первинне інтонаційне середовище, окреслює

ключові мотиви та задає найхарактерніші принципи подальшого тематичного розвитку. Основний розділ презентує провідні образи й широкий спектр емоційних станів та інтенсифікує їх еволюцію, збагачуючи партію соліста новими якісними рівнями звучання — віртуозними, темброво насиченими та фактурно ускладненими.

Розробковий розділ демонструє масштабність композиторського мислення Анатолія Гайденка, зокрема його здатність до багаторівневої тематичної трансформації. Тут поєднуються поліфонічні прийоми, мотивна й варіаційна техніка, різноманітні фактурні модифікації та оркестрові перевтілення, що створюють динамічний процес напруженого драматургічного розвитку.

Каденція, стилізована під автентичну народну манеру, виконує важливу семантичну функцію: вона подає найповнішу характеристику центрального образу — музиканта-співця Перебенді. Поглиблений психологізм, поступове нарощування емоцій та гармонійна інтеграція всіх музично-виразових засобів надають цьому епізоду особливої ваги у структурі концерту.

Фінальна частина, сповнена енергії та звучання святкової експресії, утверджує притаманний українській культурі життєствердний оптимізм і водночас акцентує соціально-духовну значущість образу кобзаря як символу національної стійкості та неперервності традиції.

Фактично на початку композитор задає єдину логіку драматургічного розвитку. Далі через дублювання попередніх образно-тематичних блоків за принципом контрасту він вибудовує не лише цілісні сюжетні, а й ідейно-змістові лінії. Від образів природи й стану зосередженого споглядання, далі появи кобзаря, що виступає органічним доповненням сцени, через урізноманітнення емоційного спектру й показу багатопалітри різнопланових настроїв: героїки, жвавості, танцювальності й урочистості народного свята слухач приходить до усвідомлення основної думки музичного твору — ідеї циклічності, що блискуче узгоджується зі змістом однойменної поезії Т. Шевченка.

Творчість Анатолія Гайденка посідає помітне місце в сучасному українському музичному процесі. Його діяльність відзначається глибоким усвідомленням національних традицій та прагненням

осмислити їх крізь призму сучасного композиторського мислення. В основі його музики — діалог між минулим і сучасністю, народним і академічним, що формує унікальну художню мову митця.

Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» є яскравим прикладом цього синтезу. У ньому композитор не лише розкриває нові виразальні можливості бандури, а й утверджує її як повноцінний концертний інструмент оркестрового масштабу. Звернення до шевченківського образу Перебенді надає твору ідейної глибини, втілюючи тему духовної стійкості та самосвідомості українського народу.

Висновки. Сучасне бандурне мистецтво постає як цілісне художнє явище, в якому органічно поєднано історичну традицію кобзарства та здобутки професійної композиторської школи. Простежена у статті еволюція бандури — від народного інструмента й символу духовної культури до повноцінного академічного засобу музичної виразності — засвідчує складний та багатовимірний шлях її становлення. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли як народні носії традиції, так і видатні діячі нової доби — М. Лисенко, Г. Хоткевич, майстри-конструктори І. Скляр, В. Герасименко та В. Тузиченко, а також композитори другої половини XX століття, які збагатили інструмент якісно новим академічним репертуаром.

Особливе місце в сучасному осмисленні можливостей бандури займає жанр концерту, що став ключовим засобом художнього розкриття її драматургічного, тембрового та віртуозного потенціалу. Розвиток європейської традиції концертності, окреслений у статті, дозволяє простежити шлях від ранніх форм тембрового зіставлення до сформованого класичного принципу музичного «змагання» та симфонізації образного розвитку. Саме ці жанрово-стильові засади стали фундаментом для появи масштабних композицій для бандури, що утвердили інструмент у професійному концертному просторі.

Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка постає як один із найяскравіших проявів сучасної інтерпретації принципу концертності. Композитор вибудовує драматургію, в основі якої — поліфонічна взаємодія соліста й оркестру, багатство тембрових контрастів

та виважена логіка образного розвитку. Звернення до постаті народного співця й шевченківського тексту значно поглиблює семантичний рівень твору, надаючи йому філософсько-символічного виміру. Бандура в цьому концерті зберігає зв'язок із народним підґрунтям та функціонує як повноцінний академічний інструмент, здатний до масштабного симфонічного мислення.

Таким чином, принцип концертності постає визначальним чинником формування сучасного бандурного репертуару. Його розвиток — від архаїчної народної інтонаційності до розгорнутої симфонізованої драматургії — відображає еволюцію

самого інструмента, розширення його технічних можливостей та інтеграцію в академічну традицію. Концертність, заснована на діалозі соліста й оркестру, контрастності тематичного розвитку та високому рівні віртуозності, забезпечує бандурі нову художню роль: від носія фольклорного спадку до учасника повноцінного академічного музичного процесу. Завдяки цьому принципу формується сучасний бандурний репертуар, у якому національна стилістика поєднується з європейськими жанровими моделями, відкриваючи інструменту можливості масштабного драматургічного мислення й нових композиторських інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 204 с.
2. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 22 с.
3. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 240 с.
4. Ємець В. Кобза та кобзарі. Берлін: Українське слово, 1923. 112 с.
5. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
6. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 183 с.
7. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: автореферат дис. ... докт. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 36 с.

REFERENCES

1. Bila, K. S. (2010). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoi interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [The Genre–Stylistic Model of the Instrumental Concerto and the Conceptual Foundations of Its Composerly Interpretation (Based on the Works of L. M. Kolodub)]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

-
2. Druzha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Contemporary Bandura Art: Composers' Creative Explorations and Performance Perspectives]. Ph.D. Dissertation: Abstract. Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
 3. Dutchak, V. H. (1996). *Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv. Tvorchist i vykonavstvo* [Development of the Professional Foundations of Bandura Art in the 1970–1990. Creativity and Performance]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
 4. Yemets, V. (1923). *Kobza ta kobzari*. Berlin: Ukrainske Slovo [in Ukrainian].
 5. Morozevych, N. V. (2003). *Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti* [Bandura Art as a Cultural Heritage of Modernity]. Ph.D. Dissertation: Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
 6. Oleksienko, O. V. (2003). *Tvorchist Mykoly Dremliuhy i protses stanovlennia bandurnoho repertuaru* [Mykola Dremlyuga's Creative Work and the Process of Establishing the Bandura Repertoire]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
 7. Rakochi, V. O. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental Concerts of the 17th–18th Centuries: Genesis, Classification, and Orchestra]. Ph.D. Dissertation: Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].

VLADYSLAV VAKOLIUK

THE CONCERTANTE PRINCIPLE AS A FRAMEWORK FOR DEVELOPING
CONTEMPORARY BANDURA REPERTOIRE

Abstract. The article examines the concertante principle as a key factor shaping the modern bandura repertoire and as one of the leading directions in the development of contemporary academic bandura performance. The study combines historical-analytical, genre-stylistic, and performance-interpretative approaches, which makes it possible to trace the evolution of the bandura from an instrument of folk tradition and kobzar practice to a fully established academic medium of musical expression. The study outlines the historical origins of kobzar art, the sociocultural conditions of its development and transformations throughout the 19th–20th centuries, as well as the role of prominent figures—Mykola Lysenko, Hnat Khotkevych, master instrument makers, and composers of the second half of the 20th century—in the development of professional bandura performance, the establishment of an academic school of performance, and the creation of an original authorial repertoire. In the genre-stylistic dimension, the concertante principle is analysed through its etymological and historical foundations, its development within the European musical tradition, and its evolution from the concerto grosso and the classical solo concerto to contemporary symphonized concertos. Emphasis is placed on concert dramaturgy, the dialogic interaction between soloist and orchestra, increasing technical demands, and virtuosity as defining features of concertante thinking that significantly influence the compositional language and performance model of bandura art. Particular attention is given to Anatolii Haidenko's Concerto for Bandura and Orchestra *Perebendia* as a representative example of the modern implementation of the concertante principle. The study highlights its dramaturgical structure, thematic development, system of imagery contrasts, timbral-textural solutions, and means of individualizing the solo part. The article concludes that the concertante principle today functions as a leading artistic model that drives the renewal of the academic bandura repertoire, stimulates the expansion of the instrument's performance potential, and contributes to its organic integration into the contemporary musical process.

Keywords: concertante principle, bandura repertoire, academic bandura performance, instrumental concerto genre, the work of Anatolii Haidenko, *Perebendia* Concerto.

Стаття надійшла до редакції 10.08.2025

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ

ARTISTIC PRACTICES AT THE INTERSECTION OF TRADITIONS

Раціональність мислення та почуттєвість у мистецтві

Rationality of Thought and Sensuality in Art

УДК 008:7.01

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346102

Ольга Петрова

Докторка філософських наук, професорка,
головний науковий співробітник відділу теорії та історії
культури Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: om_petrova@ukr.net

Olga Petrova

D.Sc. in Philosophy, Professor, Chief Research Fellow
in the Department of Theory and History of Culture
at the Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. У статті викладено два підходи (методи) або дві психологічні настанови, які існують у свідомості різних художників щодо творення мистецтва. Озираючись на творчість відомих у світовому та в сучасному українському мистецтві авторів, унаочнено емоційну реакцію художника на дійсність, яка є первинним поштовхом до пробудження творчої енергії та фантазії митця. Відзначено, що домінантне, чуттєво-емоційне сприйняття подій та явищ є передумовою чуттєво-спонтанного типу мистецьких творів (імпресіонізм, фовізм, експресіонізм). Поряд з цим окреслено раціонально-розсудливу лінію розвитку у візуальній образотворчості (натуралізм, реалізм, конструктивізм тощо). Простежено філософське підґрунтя цієї дуальності (раціонально-логічна концепція Гегеля та критерії почуттєвого мистецтва за Кантом і послідовниками його ідей). На аналізі творів українських митців Тетяни Яблонської, Любомира Медвідя, Віктора Сидоренка, Олександра Животкова, Галини Неледві, Анатолія Криволапа проявлено існування форм «чистої», безпосередньої чуттєвості в мистецтві та моделей раціонального мислення. Показано феноменальні випадки «синтетичних» форм художнього мислення — злуку чуттєвої та розсудливої творчості в межах однієї творчої індивідуальності. Унаочнено, як у свідомості митця банальне (побутове) перетворюється на поетику художнього феномену. Простежено зміну та трансформацію онтологічної сутності взірця — збудника фантазії.

Ключові слова: емоція, розсудливість, психологічна реакція, концептуальна ідея, чуттєвий віталізм, раціоналізм, гуманізм, духовний ландшафт митця, інтуїтивізм сприйняття.

Постановка проблеми. У заявленій концепції йдеться про «внутрішній ландшафт» художника як його автономний світ та авторський вимір у сприйнятті дійсності. Вичерпну психологічну картину, яка виникає у свідомості та у підсвідомості автора, сторонньому погляду побачити не дано, але це не виключає можливості аналізувати процес народження твору у «моделях свідомості».

Феномен досліджено на прикладі двох моделей художнього втілення: в емоційній формі творчості та в раціоналістично-розсудливій. Також простежено, як ці моделі доповнюють одна одну в довільній інтерпретації, що є свідоцтвом вільної творчої волі автора.

Метою статті є заявити про два типи художнього мислення — чуттєво-інтуїтивний та розсудливо-раціоналістичний — і проаналізувати їхні прояви в мистецтві. Для цього у масиві художньої продукції виокремлено певну форму синтетичного мислення — поєднання чуттєвості з раціо. У завданні дослідження була потреба простежити синтез двох форм художньої свідомості в дивних трансформаціях та мутаціях.

Виклад основного матеріалу. Мистецтвознавцю конче треба (уявно) подивитись на світ очима художника у намаганні відтворити духовний стан митця тої миті, коли він побачив об'єкт (пейзаж, людину, інше), що його вразив і пробудив у душі творчий спалах. Художня робота

починається з гострого переживання чогось, з потужної емоції, такої глибокої, що митець губить спокій, аж поки не втілить ідею, сновидіння, фантазію в образ мистецького твору. В процесі роботи відбувається емоційна розрядка творчого збудження — емоція матеріалізується у творі. Художній процес переважно починається не в логічно-розсудливому, а в емоційному річищі.

Повною мірою цю «психологічну картину» сторонньому спостерігачеві відтворити не дано, але навіть спроба мистецтвознавця (як і будь-якої іншої людини) уявити собі переживання та хід думок митця додасть чимало до інформаційного поля та інтелектуального задоволення. Дивитись на твір мистецтва та уявно прожити всі фази його появи на світ означає (за теорією вчування) запустити у власній свідомості енергетично-пізнавальний та емоційний процеси. Коли ми дивимось на зображення стільця або зношених мешт, що їх написав Ван Гог, ми нервами відчуваємо ту міру самотності та духовного сирітства, в яких все життя перебував цей геній колоризму. Глядач подумки може відчутти страдницький шлях художника навіть через два, здавалося б, незначних сюжети.

Існує тип художника, якому притаманне розсудливо-раціональне мислення, навіть філософсько-відсторонений погляд на світ. Таким, до прикладу, був прекрасний український графік 1960–1970-х років Григорій Гавриленко (1927–1984). Його ілюстрації до «La Vita Nuova» Данте Аліґ'єрі (1965) з архаїчними нерухомими посталями персонажів контрастували з експресивними ліноритами Георгія Якутовича, Олександра Губарева, Василя Лопати, Софії Караффи-Корбут — колег Гавриленка з того ж покоління. Ще од початку ХХ століття художня практика модернізму в широкому річищі новацій відокремилася цю інтелектуально-розсудливу лінію розвитку у програмах засновників абстракціонізму, а особливо в концепціях російських конструктивістів та функціоналістів французької школи. Цьому передувала концептуальна ідея Казимира Малевича (1879–1935) у його «Чорному квадраті» (1915) як декларативна заява автора про ліквідацію всього попереднього досвіду (традиції

в цілому). «Чорний квадрат» — концептуальний поріг. Це «чорний ящик», в таємній темряві якого визрівав вибух авангардної мистецької революції.

Переважно всі програмні документи авангардистів 1910–1920-х років були інтелектуально-концептуальними документами доби. В них домінувала розсудлива думка творців революційного мистецтва. Таким був запит часу.

Буде викривленням фактів, якщо у творах представників російського та українського конструктивізму Любові Попової (1889–1924), Олександри Екстер (1882–1949) чи Володимира Татліна (1885–1953) не помітити яскравої, емоційної реакції на світ. Але вони, так само як Александр Родченко (1891–1956), Варвара Степанова (1894–1958), Василь Єрмилов (1884–1967) та інші, в екстазі революційного перелицювання світу підпали під вплив ідеологічного гасла Алексея Гана (1887–1942) — безкомпромісного автора книжки «Конструктивізм» (1922). Він агресивно закликав нищити все чуттєве (емоційне) мистецтво: «Мистецтво померло! Мистецтво, як і релігія — небезпечна слабкість, втеча від дійсності <...> Давайте відмовимось від створення полотен, від цієї спекулятивної діяльності, та пристосуємо здорові засади мистецтва — колір, лінію, форми, матеріали — до реальної дії, до конструкції <...> Як тільки комуніст доторкнеться до прекрасного, він стає чужим та безвольним <...> Смерть мистецтву» [4].

Марксистський екстремізм не знищив чуттєво-емоційного мистецтва Марка Шагала (1887–1985), Аристарха Лентулова (1882–1943), Давида Бурлюка (1882–1967), Олександра Архипенка (1887–1964), Олександри Екстер та інших. Але він фізично знищив ціле покоління митців, які прийняли революцію, або розпорошив художників по чужих континентах.

Цікавим виявився творчий шлях харків'янина Василя Єрмилова (1894–1968) в його переході від спроб у живописі до пристрасного захоплення матеріалом (дерево, метал тощо). Ідеї конструктивізму сформували творчість цього «речовика» як представника «промислового мистецтва» — українського предтечу попарту та дизайну.

В європейському авангарді початку ХХ століття живописний раціоналізм — варіант абстракціонізму — був винаходом нідерландського художника Піта Мондріана (1872–1944). Його абстрактні полотна зі свідомим використанням геометричних структур були, на думку митця, «новим зв'язком із космосом». Як це не виглядає парадоксальним, але раціоналістичне мислення автора «неопластицизму» відбилось у його інтересі до езотерики і теософії О. Блаватської та Р. Штайнера, при тому що для Мондріана головним чинником була його глибока релігійність. Він був відданий кальвінізму — суворій та аскетичній теологічній доктрині християнства та як митець шукав образ космосу цієї церкви. На перетині горизонтальних ліній (жіночого початку в природі) та вертикалей (чоловічого символу) Мондріан винайшов геометричну формулу «космосу» та став творцем структурованого, геометричного «неокласицизму» та, як не дивно, одним із провідників європейського функціоналізму.

Ідеї «раціоналістичної естетики» Гегеля та його послідовників щодо недооцінки емоції в мистецтві вочевидь прозирають у роботах винахідника реді-мейдів (від англ. ready — готовий, made — зроблений) Марселя Дюшана (1887–1968). У 1913 році він експонував як твір мистецтва «Велосипедне колесо», в 1914 році — здивував «Сушаркою для пляшок». Пізніше критика оцінила ці жести як передчуття дадаїзму та сюрреалізму. У 1917 році Дюшан вразив Америку скандальним «Пісуаром». Принцип новачки полягав у переміщенні побутового об'єкта у виставковий простір та декларування ідеї щодо права митця називати художнім твором усе, що заманеться автору. Феномен (пісуар) розглядався з великою мірою його «неочевидності». Це була абсолютизація суб'єктивного волюнтаризму модерніста, а також намацання шляхів до іронічних ігор майбутнього постмодернізму.

Ще один мистецький рух, уже в системі постмодернізму (кінець 1960-х — початок ХХІ століття), одержав назву «концептуально-го мистецтва». Воно проявлено у формальних «іграх» із геометричними структурами.

Це експонування графіків, діаграм, схем, окремих цифр та формул, написів. Таким є втілення концептуалізму в раціональному мисленні його adeptів. У цій емотивістській естетиці завдання художника бачиться у його холодному, розсудливому самовиразі.

Рішуче повертаючись у бік української практики 2000-х років, серед очевидно домінантного чуттєво-емоційного мистецтва знаходимо взірці високохудожніх творів, що виконано в раціонально-аналітичних принципах мислення. Серед найповажніших митців цього напрямку два автора заслуговують особливої уваги — Віктор Сидоренко (нар. 1953) та Любомир Медвідь (нар. 1941). Роботи обох, з поглибленим літературним підтекстом, навантажено філософським змістом. У творах домінують зважені (розумні) емоції, їх можна визначити як «метафізичні».

Віктор Сидоренко у власних проєктах із сюжетно-оповідальним живописом та з використанням нових матеріалів і технологій (фото, скульптура, лазерні проєкції) виступає проти знеособлення людини. Зрілий стиль художника визначився в проєкті «Жорна часу» (2003) з головним персонажем — «солдатом у кальсонах». Суть цього складного за техніками, вигадливого просторового проєкту зводиться до незаперечної думки про даремно і безнадійно перемелений час людського життя (солдата), яке потрапило в залежність від державницької тиранії. В численних проєктах 1990–2000-х років В. Сидоренко з холодним розумом аналітика говорить про несвободу особистості та про свободу індивідуальної волі у її звільненні від омертвілих стереотипів гігантизму та деперсоналізації. Як митець евристичного мислення В. Сидоренко взяв старт з художнього перетлумачення привидів радянської минувшини. Аналітично-інтелектуальне мистецтво цього автора сприймається як літературно-філософський вирок проявам тоталітаризму у стосунках держави з індивідом. Ідеї подано у формах візуальності [10, с. 382].

Інакшими є метафізичні акценти, заявлені творчістю Любомира Медвідя. Художника, який сформувався у повоєнному Львові (на кордоні Європи та насильницької державності СРСР),

відтоді, як почав усвідомлювати себе в світі, інтуїтивно і розумово відчував його злам та закинутість людини в цей простір. Трагізм буття та сирітство особистості, які Мартин Гайдегер сформулював як спосіб думання та самовідчуття в «онтологічному нігілізмі», майбутньому художнику відкрилися на рівні інтуїтивного сприйняття дійсності у зрадянщеному Львові. З юності Л. Медвідь зачитується прозою Франца Кафки та паралельно з живописом пише власні літературні новели. В образотворчість він входить як сюрреаліст, працюючи з сюжетами з найближчого оточення. Художник використовує поетику абсурдизму як авторський літературно-мистецький метод практично у всіх серіях: «Периферії» (1963–1965), «Евакуації» (1965–1968; 1986, 1990), «Інтер'єри» (1989–1991) тощо.

З перших кроків у мистецтві й літературі Медвідь маніфестує суверенітет особистості та «кризу легітимності» (термін Ж.-Ф. Ліотара), тобто такий стан розуму, для якого хаос буття є реальною картиною світу [10, с. 308]. Такий постмодерністський дискурс не заважає гуманістичному налаштуванню Л. Медвідя у його філософській візуалістиці. У його живописі органічно переплетені сум, іронія, сміх, драматизм як творчо подразнювальний конгломерат творчого розуму інтелектуала.

У широкому полі української художньої практики домінують активні (відкриті), яскраві емоції як спонтанні реакції художників на світ.

Для опису більшості емоцій взагалі назви не знайдено — до такої міри вони індивідуальні. Їх неможливо вписати в «таблицю кваліфікацій». Але в художньому мисленні вони обов'язково присутні. І чим повніше є здатність глядача до сприйняття твору, тим глибше та повніше він зчитує його емоційне поле, його ауру, глибинну енергію, що її автор заклав у твір. Йдеться про моменти максимальної чуттєвої віддачі, яка пронизує все єство художника і випромінюється назовні з твору, як з екрану телевізора. Сергій Параджанов ці миттєвості визначив як «максимальну увагу до життя»: «Ти нібито розчакнутий навстіж, і кожна нова думка, кожен образ, що входить в тебе, тягне за собою десятки, сотні інших, подібних та неподібних. Тебе нібито

підхоплює течія, і лише міцні м'язи здатні втримати це напирання. Це моменти граничної самовіддачі, стовідсоткового змістовного та повноцінного життя» [7, с. 31].

Людина, яка відчуває в собі митця, постійно існує на вістрі життя. Про це Ван Гог писав братові: «Я знаю двох людей, в котрих є боротьба між “Я — художник” та “Я — не художник”... Ця боротьба, час від часу відчайдушна, утворює різку межу між нами та іншими людьми, які сприймають такі речі менш серйозно. Щодо нас, то нам інколи буває важко, але кожен напад меланхолії несе із собою трохи світла, потроху посуває вперед. Інші не так суворо б'ються із собою та, ймовірно, працюють легше, але їхня індивідуальність розвивається повільніше... Мені завжди подобався вираз Доре: “Я маю терпіння вола...” — ці слова є втіленням сутності справжнього художника» [2, с. 320].

І це притому, що часто-густо навіть відвідувачі виставок дивляться, але не бачать всього пластичного, колористичного та духовного багатства, зафіксованого в енергетиці твору. Попри це, художник продовжує працю. Ван Гог так описує процес роботи: «За його головою я відтворюю не банальну стіну жалюгідної кімнатки, а безкрай — створюю просте, але максимально інтенсивне та багате синє тло, на яке я здаєн, та ця невибаглива комбінація сяючого білого волосся та синього тла утворює такий саме ефект таємничості, як і зірка на тлі темної лазури неба» [2, с. 380].

Художник, який жив з неймовірно розвиненою чутливістю до краси, надто часто пересвідчувався у загальній та неунікненній байдужості до мистецтва. Але, незважаючи на всі випробування, які випали на долю Ван Гога, він повсякчас був здатен «відчувати, що далеко над нами розкинувся нескінченний зоряний простір» [2, с. 381].

Художник бачить ті самі речі, які перед очима у кожної людини, але замість банального, побіжного погляду на небо, хмаринку, стебло рослини, вигін виноградної лози чи форму квітки митець, узагальнюючи враження, створює фантастичний світ колоризму, ритмічної краси у графічних творах та пластичної довершеності в скульптурі.

Пересічний сюжет (пейзаж, постать людини, її обличчя) з побутово-індивідуального перетворюється у загальнозначуще. Митець дарує власні емоції загалу. «Відкрийте очі, беріть, збагачайтеся», — промовляє до глядача художник.

Пройшов дощ, сутеніло, кожен поспішав сховатись від негоди, але не Ван Гог: «Сьогодні ввечері я спостерігав прегарний та насправді рідкісний ефект. Біля причалу на Роні стояла велика барка навантажена вугіллям. Щойно пройшла злива, та при погляді згори вона здавалася вологою та блискучою. Вода була жовто-біла та сіро-перлинна, небокрай — бузкового кольору за виключенням вузької помаранчевої смуги на горизонті, місто — бузкове... Справжній Хокусай» [2, с. 375].

«Замість того, щоб намагатися зобразити те, що бачу перед очима, я використовую колір більш довільно, але так, щоб якнайбільш повноцінно втілити себе» [2, с. 379]. Так емоційне збудження перетворюється у колір.

Дивовижна колористична чуттєвість Ван Гога, емоційна напруга, з якою він бачив землю, небо, людину — весь обшир світу, — перетворили митця на справжнього «емоційного пророка», предтечу форсованого (у порівнянні з імпресіонізмом) постімпресіонізму, який надалі відкрив шлях для фовізму та колористичних одкровенів авангардизму початку ХХ століття. Не буде перебільшенням сказати, що виключний колористичний здобуток Ван Гога є продуктом (породженням) його емоційної надчутливості. Його назвемо «генієм емоційності». Цей геній засвідчує здатність митця до постійного здивування побаченим, до емоційного неспокою унікальної, надвразливої психіки особистості.

Гегель вважав, що той, кого ніщо не дивує, подібний до каменю, такою самою є людина, яку ніщо не вражає. Творити — означає реалізувати свій схвилюваний погляд на світ та визначати індивідуальний духовний ландшафт. Його формування неможливе без підживлення свіжими враженнями та емоціями. На думку Анрі Матиса, засновника фовізму, творче зусилля полягає в тому, щоб звільнитись від нудних стереотипів буденності, подивитись на речі свіжим, майже дитинним поглядом.

Василь Кандинський писав, що заповнює власні полотна кольоровими формами, які випромінюють пристрасть. Саме її наявність у творі, на думку «батька абстракціонізму», створює «додатковий вимір». Він є відмінним від тих, що існують в раціонально-логічному світі. Позаєвклідовою є тріада: колір — пристрасть — художнє навіювання. Це те саме, що і в І. Канта — теза про душу, яка переповнена почуттями, і тому вона найдовершеніше явище у світі. Це стосується кожної зустрічі з феноменом Параджанова.

Кіносценарії, що їх С. Параджанов написав до своїх переважно не реалізованих фільмів, є самостійними художніми творами (новелами) найвищого метафізичного змісту. Пристрасна, майже божевільна любов маестро до Краси, глибоке страждання від паплюження Прекрасного — основний нерв контрапунктичної творчості митця, який «спирася на живопис, бо живопис давно з досконалістю засвоїв драматургію кольору — його організацію та можливості самопрояву» [7, с. 46].

Полотно «Інфанта Маргарита» з музею імені Б. та В. Ханенків (Київ) для Параджанова уособлювало феномен Краси і було знаком довершеності та творчого здивування. З великою художньою переконливістю автор новели трагічно переживає цей образ в сценарії «Київські фрески». «“Інфанта Маргарита” — раритет київського музею — покладається до ящика-труни зі зображенням чарки, зонта з написом “не кантувати” та опускається до глибокої ями-домовини... Таким є безпрецедентний за змістом образ війни — залятого ворога Прекрасного» [7, с. 11]. На жаль, в 2022-му це «сумне прощство» стало реальністю війни в Україні.

Історія України переважно драматична. Серед її історичних трагедій ХХ століття — Чорнобильська катастрофа 1986 року, наслідки якої були відчутними навіть у країнах Європи. Серед великої кількості митців України, які в ті роки відгукнулися на епохальну трагедію, назвемо ім'я Галини Неледві (1938–2017) саме через гігантську її почуттєву енергію. Трагедія Чорнобиля та водночас смерть матері художниці зламали усю попередню систему її світобачення.

Дегуманізація цивілізації в її страхитливій формі призвела, на думку Неледві, до «ери психозу». Колосальна сила розпачу, який переживала художниця, акумулювалася у полотна «Біблійного циклу» (1987–1989).

В епоху суспільних катастроф оживають есхатологічні уявлення людства. Час від часу в історії перехідні ситуації повторюються. За таких умов архетипові моделі катастроф повертаються у свідомість особливо чутливих митців. «Біблійний цикл» полотен став виразною пам'яткою евристичного бачення та народження індивідуальної пластичної мови. «Тільки спалах інтуїції освітлює нагромадження фактів», — зауважив Теяр де Шарден. Простір полотен Г. Неледві пронизано астральним світлом, він — частина загального та неосяжного. Втілення космічної безмежності побудовано за принципами суб'єктивного метафоризму. Г. Неледві шукала психологічну опору у Книзі Буття. Діалоги з текстами та сюжетами Біблії відбулися в активному використанні фактур, кольорових мас — таких само виразних, як геологічні шари. Неледві неначе пережила прорив у інший вимір, зламала перепону, що відокремлює земне буття від потойбічного. Вона зуміла написати образи жителів невідомої сфери. Перед композиціями, які набухають згустками фарби, протиборчих фактур та кольорів, набираєш повітря в легені та в усі «очі своєї душі» вдивляєшся в «театр неба». «Космічні токи цього ауретичного, нередукованого мистецтва заворюють магією твору» [9, с. 240].

Мераб Мамардашвілі концентровану енергію волі визначав як істинну почуттєвість (а ще точніше — пристрасність). Такою в майстерні Олександра Животкова стала серія рельєфів (дерево, граніт) «Вівтар війни» (2024). Всі перші 100 днів звірств русні в Україні художник, який не покинув Києва, працював із силою емоційного самоспалення. Весь той жах, який зненацька, злою блискавкою впав на життя безневинних людей, набатним дзвоном ударив у серце художника. Образний ряд рельєфів гранично лаконічний. Це зображення страдницьких рук та облич, навіп розколотих горем. Образи-знаки в композиціях «Київ — 24 лютого», «Україна — 40 днів», «Буча — лютий 22»,

в інших — переконливе втілення людського болю. З унікальною надчутливістю та співчуттям до перших жертв війни Животков сягнув верхівки власної люті та пластичної майстерності. У рельєфах циклу (36 композицій) втілено сучасну драму України. Тема страждання «колективного тіла» України суголосна стражданню самого автора рельєфів. У пристрасних зображеннях, сповнених гарячкової енергії, пульсує незагоєна рана в серці невтомного майстра.

На виставці творів Олександра Животкова, яка експонувалася в 2024 році в «Українському домі» (Київ), мабуть, не було відвідувачів, які б оглядали драматичні рельєфи неуважно та з холодним серцем. Кожну душу струшують образи (формули лиха) О. Животкова. Вони породжують у свідомості глядача глибокий духовний резонанс та навіть досвід. Це стан інтенсивного сприйняття та концентрації процесу мислення (за І. Кантом). Бо в споглядання включена буремна емоція. За нею слідом вже йде раціонально-логічне розміркування.

У свій час Михайло Врубель — автор знаменитого «Демона» — в листах до сестри підкреслював думку про необхідність працювати лише «під тиском захвату» (азарту творчості).

Анатолій Криволап без закоханого погляду на землю України та не менш глибокого сприйняття художником інтенсивного кольору не мав би засобів так майстерно втілити образ Батьківщини та повернути людині технологічної цивілізації, містянину, її природне середовище — воду, землю, небо. У пейзажизмі А. Криволапа 2000-х років жанр, здавалося б, похований модернізмом та постмодернізмом, піднесено на небачено високий художній колористичний щабель... Отже, йдеться про вимогу емоційного напруження чи стану повноти почуттів. «Це резюмовано мотивом зв'язувальної сили самопізнання» [5, с. 9]. По-справжньому творчий задум дуже зрідка визначається раціональним міркуванням, а у А. Криволапа й поготів.

Щодо характеристики самої емоції та емоційності. Людина в собі може розвивати емоційність, плачучи її. Розвинена емоційність навіть не потребує надмірних вражень. Чим

більш духовно наповнений митець, тим вибірковішими можуть бути збудники, які проводять творчий процес. При обмеженій (мінімалістичній) кількості мотивів та лаконізмі художніх засобів геніальною є творчість Ци Байши. Художньо переконливими є останні роботи (пастелі) Тетяни Яблонської (1917–2005). Це один, той самий, вид за вікном та скромні натюрморти на підвіконні (50 композицій), які справляють враження прекрасного, зачарованого світу. Епітети «прекрасного», «зачарованого», інші словесні оздоблення мало прояснюють чари зовні непоказних композицій. Споглядаючи пастелі Яблонської, треба говорити про магічну силу їхнього духовного навіювання, про енергетику аури, яка пропонує глядачу «інтенсивність мовчання». В атмосферу натюрмортів, які художниця усвідомлювала як останні твори згасаючого життя, Яблонська вклала естетичне переживання дивовижної сили. Вона з інтуїтивною мудрістю спромоглася занурити увагу глядача в позасюжетні, невербальні сенси творів, в їхню ауру. Перед роботами відчуваш позаконтрольну магію естетичного впливу, або, як казав І. Кант, щось таке, що перевершує нашу здатність осмислення.

Культура, навіть культ «мовчазного впливу», визначають форму інтенсивного духовного діалогу Олександра Животкова з глядачем в його творах початку 2000-х років. У стриманій сіруватій, білій або блідо-вохристій гамі він писав вікна, дороги, узагальнені образи (радше — обриси) жіночих облич та напівпостатей. В полотнах немає нічого ефектного. Всі образи, по суті, — архетипи, стримані за формою та колоритом. Животков із його похмурою гамою кольорів та світлом, яке нібито сяє на полотнах крізь непоказну палітру, живе у вимірі, створеному його тонкою творчою інтуїцією. Ці роботи відкриваються при уважному вдивлянні в розвинену фактуру полотен. «Ці картини-інтроверти не виставляються напоказ, а радше самі вибирають, кого впускати до свого світу» [6, с. 4]. Роботи спонукають до стовідсоткової концентрації на зображенні, а в свідомості глядача виростають у філософський, відсторонений, але гіпнотичний

феномен емоційного впливу. Мінімалістичними засобами живопису автор композицій навіює нам враження від зливи, нескінченності шляхів, що ховаються за горизонтом, неокресленого простору. Часто це білі, сіруваті або чорні абстрактні композиції. Тут домінує мовчання. В наростаючих фазах воно так само, як у музиці Валентина Сильвестрова, вводить у медитативний стан тих, хто розкрив назустріч полотнам «око душі». Аура живопису об'єднується з аурую художнього бачення. Животков як живописець — геніальний провокатор вчування [8, с. 286].

Кожен художник створює свій власний світ. Але в ньому віддзеркалюється об'єктивна реальність. Відома історія про те, як Фернана Леже (1881–1955) вразив блиск металу на стволі гармати, а Едварда Мунка (1863–1944) — криваво-червоний захід сонця. Це враження подарувало мистецтву знамениту картину «Зойк» (1893) як провісницю бійні Першої світової війни.

Італійські футуристи першими відкрили жорстку поетику машини та руху потягу. Вони перетворили ці образи на поезію новітнього мистецтва і подарували її глядачеві. Кандінський подумки зазирнув у структуру атома та народив абстрактну картину. Нефігуративні композиції, зовні безпредметні, у глибинах свідомості митців мають прообрази з реального життя.

Кожен напрям модерного мистецтва (так само, як і класичних стилів) виник не лише з об'єктивної історико-цивілізаційної та культурної еволюції, а в першу чергу з чуттєвості, з хаосу ще не оформлених на рівні розміркування та логіки емоцій, з відчуття евристичності. Колажі Сергія Параджанова є яскравим взірцем переробки банальностей у поетику станкових композицій та фільмів. Як у Анни Ахматової: «Коли б ви знали, із якого сміття / Зростає вірш попри ганьбу і страх...».

Висновки. Речі зовнішнього світу бачить кожен, але митець в емоційному піднесенні робить з цих речей «нову реальність». Саме її він зображує. Чим ясніше та емоційніше він бачить «внутрішнім оком», тим повніше, ширше охоплює світ, тим універсальнішими (метафізичними) будуть його мистецькі образи.

Око художника бачить та фіксує у творчому процесі «внутрішній ландшафт». Художник перекомпоновує банальні предмети відповідно до власних фантазій та зустрічей з реальністю. У цьому перекомпонуванні (процесі перемутації) об'єкти змінюють властиву їм онтологічну сутність. Для синтезу, для трансформації вражень від буття в художній образ потрібен

допоміжний структурний знак. Цей знак водночас виступає як трансформувальна функція — провокація. Знак, що провокує фантазію митця, одержав назву «гештальт». Він пробуджує у митцеві азарт творчості, саме ту почуттєву інтенсивність, яку мали на увазі І. Кант, А. Шопенгавер, А. Берґсон та М. Мамардашвілі, і на якій знаються художники.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батаєва К. Візуальне від античності до постсучасності : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2017. 242 с.
2. Ван Гог. Письма / пер. П. В. Мелковой; общ. ред., сост., вступ. ст. и примеч. Ю. И. Кузнецова. Ленинград; Москва : Искусство, 1966. 604 с.
3. Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. А. Пилаєвої. Київ: Bookchef, 2023. 176 с.
4. Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922. 70 с.
5. Мамардашвили М. Кантианские вариации. Москва: Аграф, 2002. 320 с.
6. Матвійчук М. Аристократ за духом, художник за покликанням : Конспект. Київ, 2008.
7. Параджанов С. Исповедь: Киносценарии. Письма / Сост. Кора Церетели. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 654 с.
8. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. XX ст. — поч. XXI ст. : збірка статей. Київ: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2004. 400 с.
9. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 478 с.
10. Петрова О. Третє око: мистецькі студії : монографічна збірка статей. Київ: Фенікс, 2015. 478 с.

REFERENCES

1. Bataieva, K. (2017). *Vizualne vid antychnosti do postsuchasnosti: navchalnyi posibnyk* [Visual from Antiquity to Postmodernism: A Textbook]. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
2. Van Gogh. (1966). *Pisma* [Letters] (P. V. Mielkova, Trans.; Y. I. Kuznietsov, Ed.). Leningrad; Moskva: Iskusstvo [in Russian].
3. Woodford, S. (2023). *Yak rozhliadaty kartyny* [Looking at Pictures] (L. Pylaieva, Trans.). Kyiv: Bookchef [in Ukrainian].
4. Gan, A. (1922). *Konstruktivizm* [Constructivism]. Tver [in Russian].
5. Mamardashvili, M. (2002). *Kantianskie variatsii* [Kantian Variations]. Moskva: Agraf [in Russian].
6. Matviichuk, M. (2008). *Arystokrat za dukhom, khudozhnyk za poklykanniam* : Konspekt [An Aristocrat at Heart, an Artist by Vocation: Summary]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Paradzhanov, S. (2001). *Ispoved: Kinoscenarii. Pisma* [Confession: Movie Scripts. Letters] (K. Tsereteli, Ed.). Sankt-Peterburg: Azbuka [in Russian].
8. Petrova, O. (2004). *Mystetstvoznavchi refleksii. Istoriia, teoriia ta krytyka obrazotvorchoho mystetstva 70-kh rr. XX st. — poch. XXI st.* : Zbirka statei [Art Reflections. History, Theory, and Criticism of Visual Arts of the 1970s–Early 2000s: A Collection of Articles]. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
9. Petrova, O. (2019). *Mystecky Kyiv 1990-kh. Rekonstruktsiia* [Artistic Kyiv in the 1990s. Reconstruction]. Kyiv: Publish Pro [in Ukrainian].
10. Petrova, O. (2015). *Tretie oko: Mystetski studii* : monohrafichna zbirka statei [The Third Eye: Art Studios: A Monographic Collection of Articles]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

OLGA PETROVA

RATIONALITY OF THOUGHT AND SENSUALITY IN ART

Abstract. The article presents two approaches (methods) or two psychological attitudes that exist in the consciousness of different artists toward the creation of art. Referring to the work of renowned figures in both world and contemporary Ukrainian art, the study illustrates the emotional response of the artist to reality, which serves as the primary impulse for awakening creative energy and imagination. It is emphasized that a dominant sensuous-emotional perception of events and phenomena becomes the precondition for a sensuous-spontaneous type of artistic production (Impressionism, Fauvism, Expressionism). Alongside this, a rational-discursive line of development in visual art is outlined (Naturalism, Realism, Constructivism, etc.). The philosophical foundation of this duality is traced (Hegel's rational-logical concept and the criteria of sensuous art formulated by Kant and his followers). Through the analysis of works by Ukrainian artists Tetiana Yablonska, Liubomyr Medvid, Victor Sydorenko, Oleksandr Zhyvotkov, Halyna Neledva, and Anatolii Kryvolap, the study reveals the existence of forms of "pure," immediate sensibility in art as well as models of rational thought. Phenomenal instances of "synthetic" forms of artistic thinking are demonstrated, namely, the fusion of sensuous and rational creativity within a single artistic individuality. The article also highlights how, in the artist's consciousness, the mundane is transformed into the poetics of an artistic phenomenon. The author traces the change and transformation of the ontological essence of the model as the stimulus of imagination.

Keywords: emotion, rationality, psychological response, conceptual idea, sensuous vitalism, rationalism, humanism, spiritual landscape of the artist, intuitivism of perception.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2025

Творчість Марії Синякової 1910-х років у контексті українського, західноєвропейського та азійського мистецтва

The Work of Maria Syniakova of the 1910s in the Context of Ukrainian, Western European and Asian Art

УДК 7.071.1(477)(4)(5)“1910/1919”
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346103

Ольга Лагутенко

Доктор мистецтвознавства, головний науковий
співробітник відділу новітніх методів дослідження
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olga_lagutenko@ukr.net

Olga Lagutenko

D.Sc. in Art Studies, Chief Researcher
in the Department of Innovative Research Methods,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5934-2943

Анотація. Стаття присвячена творчості яскравій представниці мистецтва модернізму України Марії Синякової періоду 1910-х років. Попри те, що з творчого доробку художниці до нашого часу дійшли лише окремі твори, вони дають унікальну можливість відчувати пов'язаність образного ряду, символіки, манери письма і в цілому системи пластичного рішення робіт з традиціями українського народного мистецтва, з мистецтвом середньовічної Європи та італійського Відродження, з новітніми загальноєвропейськими художніми течіями перших десятиліть ХХ століття, з традиційним мистецтвом Середньої Азії та сакральним мистецтвом буддизму та індуїзму.

Ключові слова: мистецьке середовище, творчість Марії Синякової, Красна Поляна, експресіонізм, неопримітивізм, модернізм, мистецтво Європи, мистецтво Азії, українське народне мистецтво.

Постановка проблеми. Інтерес до мистецтва авангарду України особливо посилювався в останні тридцять років, він активізував представлення творчості широковідомих, а також менш відомих для широкої аудиторії майстрів зображального мистецтва першої третини ХХ століття. За цей час роботи художників були представлені в Україні у постійних музейних експозиціях (Національному художньому музеї України, Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України), у виставкових просторах (Мистецький арсенал, М17, Музей історії міста Києва, Музей авангарду). Особливу увагу у світі до самого явища привернули зарубіжні виставки «Український модернізм. 1910–1930» (Чикаго, Нью-Йорк, 2006–2007), «В епіцентрі бурі. Модернізм в Україні 1900–1930-х» (Мадрид, Кельн, Брюссель, Відень, Лондон, Братислава, 2022–2024). Попри значний суспільно-культурний резонанс, мистецтво модернізму в Україні залишається

недостатньо дослідженим. Найбільші зусилля мистецтвознавців та журналістів в останнє десятиліття зосереджені на поверненні до історії українського мистецтва визначних майстрів, імена яких впродовж сотні років були заявлені як зірки російського авангарду. Творчість же таких майстрів, як Василь Єрмилов, Марія Синякова, Віктор Пальмов та багато інших, ще потребує ретельного вивчення і означення певних тенденцій та зв'язків з широким контекстом світового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні не існує жодної наукової монографії про творчість Марії Синякової. Графічні станкові твори художниці не раз були експоновані на виставках та репродуковані у каталогах, що представляли авангардне мистецтво. За межами України серед перших був проєкт «Avantgarde & Ukraine» (Вілла Штука, Мюнхен, 1993), де авторка великої узагальнювальної статті Джоан Берні Денцкер відзначала таке:

«Марія Синякова, інша провідна неопримітивістка українського авангарду, шукала натхнення в українській народній традиції кахлів, якими у XVII–XVIII століттях оздоблювали печі, лазні та фасади» [22, р. 27]. Джоан Берні Денцкер у цій позиції посилалася на статтю Валентини Маркаде в каталозі до попередньої виставки [25]. Твердження про приналежність творчості Марії Синякової краснополянського періоду до течії неопримітивізму було не раз представлено у публікаціях Дмитра Горбачова, визначною подією 1996 року стало перше україномовне видання об'ємного альбому «Український авангард 1910–1930 років» [14], де Горбачов є автором статті та упорядником, а згодом це означення повторювалося у його численних виступах.

У 2003 році авторка цієї статті представила доповідь на міжнародній науковій конференції з мистецтва авангарду в Державному інституті мистецтвознавства у Москві та опублікувала матеріал у науковому виданні з серії «Мистецтво авангарду 1910–1920-х років» видавництва «Наука», де творчість Марії Синякової вперше була означена в руслі течії експресіонізму та розглянута у зв'язках з мистецтвом Азії (на цю публікацію покликаються Оксана Баршинова й Олена Боримська, кураторки проекту «Авангард: у пошуках четвертого виміру» (М17, 2018–2019) у однойменному каталозі [1, с. 128].

Ідея про вплив мистецтва Азії знайшла продовження у тексті статті Мирослави Мудрак до каталогу «Український модернізм. 1910–1930», який видав Національний художній музей України для виставки 2006 року у США: «У Харкові Марія Синякова, приятелька гілейських футуристів, може слугувати першим прикладом універсального змішування народного примітивного і міського аспектів цього руху. Її яскраві малюнки, обмиті лазур'ю Середземномор'я, що її можна розпізнати на фовістських полотнах Матісса, сполучали “східну” образність, навіяну орієнтальними килимами, азійським кахлем та перськими мініатюрами, з обрамленням з ікон, що відображають Життя святих» [15, с. 35]. Це твердження є образним і лаконічним, проте воно не отримує розвитку в узагальнювальній статті. Аналогічно, Дмитро Горбачов у книжці «Авангард

Українські художники першої третини XX ст.» (2016) лише одним реченням відмічає «художниця Марія Синякова “з очима великими Богородиці” малювала акварелі, яскраві, як український лубок, як буддійська ікона чи персидська мініатюра» [6, с. 39]. В останні роки Вікторія Ловак приділила увагу історії та діяльності студії «Блакитна лілія», до якої входила Марія Синякова, використовуючи наявні архівні матеріали [10].

Метою статті є внести уточнення у біографію Марії Синякової харківського періоду, спираючись на останні публікації дослідників тогочасного українського мистецтва, та обґрунтувати вплив на творчість художниці західноєвропейського та азійського мистецтва через аналіз її акварельних робіт 1910-х років.

Виклад основного матеріалу. Нечисленні твори Марії Синякової 1910-х років, часто залишені авторкою без назви, передають особливу атмосферу природної краси, творчої свободи життя, вільної інтелектуальної подорожі часами і країнами, що склалася у Красній Полянці. У мальовничому місці, в 20 кілометрах від Харкова, в просторому будинку, де жила велика родина Синякових, гостювали художники і поети Борис Пастернак, Володимир Маяковський, Велімір Хлебніков, Ніколай Асеев, Григорій Петніков і його брат Божидар, брати Давид і Володимир Бурлюки з сестрою Людмилою, Дмитро Петровський, Василь Камєнський [11, с. 106]. Марія Синякова творила поруч з ними і була не тільки Музою, але й певною мірою співавторкою, оформляючи впродовж 1914–1918 років такі поетичні збірки, як «Леторей» Асеева та Петнікова, «Зор» Асеева, «Поросль сонця» Петнікова, «Бубен» Божидара. У 1916 році Марія Синякова підписалася під прокламацією Хлебнікова «Сурма марсіан» разом з Асеевим та Петніковим, ще було додано за волею авторів ім'я Божидара, який наклав на себе руки за два роки до підписання цієї прокламації. У тексті з гордістю проголошувалося: «Ми, одягнені в плащ тільки перемог, приступаємо до будівництва молодого союзу з вітрилом біля осі ЧАСУ» [13, с. 602]. Господиня будинку у Красній Полянці були сестри Синякови — Зіна, Надя, Марія, Оксана і Віра. «Синякових п'ять сестер. Кожна з них по-своєму красива. <...> Доньки бродили лісом у хітонах, з розпущеним

волоссям, і своєю незалежністю та ексцентричністю бентежили всю округу. У них вдома зародився футуризм. У всіх них по черзі був закоханий Хлебніков, в Надю — Пастернак, в Марію — Бурлюк, з Оксаною одружився Асеев», — згадувала Ліля Брік [4].

Творче становлення Марії Синякової не було лише автодидактикою, як про те вона згадувала з плином років: «Ніхто не вчив мене малювати. Це прийшло саме. Народилася й провела молодість серед буйної природи, не спотвореної містом. Зелені аромати луків, полів, лісу, ріка в тумані, блакитне небо — ось моя школа живопису. Скільки пам'ятаю себе, рисувала й живописала. З натури» [16, с. 365]. Таке ставлення до навколишнього світу та творчого процесу властиве краснополянському періоду творчості Марії Синякової. Анабуття професійних навичок було пов'язане з харківськими студіями «Блакитна лілія» і «Будяк». У Харкові Синякова, крім того, відвідувала школу Марії Раєвської-Іванової [10, с. 67]. Творче об'єднання під назвою «Блакитна лілія» склалося завдяки студії Євгена Агафонова. «Заняття у студії Агафонова були не лише вдосконаленням технічної майстерності. Окрім безпосередніх занять рисунням, часто після закінчення сеансів влаштовували чаювання, приходили художники, артисти, музиканти і за чаєм велися нескінченні диспути про мистецтво, виставки, роботи окремих художників», — згадував Павло Оболенцев [10, с. 63]. Після закриття студії «Блакитна лілія» було відкрито студію «Будяк», організаторами якої виступили Дмитро Гордєєв та Олексій Почтенний. Марія Синякова відвідувала сеанси рисуння, що відбувалися тут, з традиційним вже подальшим «творчим» чаюванням.

Крім того, як помітив Дмитро Гордєєв, в період становлення Синякова пережила захоплення графікою Обрі Бердслі, іконами, роботами Дюрера, художників Північного Відродження і майстрів готики. Після цього виник інтерес до французького мистецтва межі століть, до живопису Сезанна, до «застосування геометричних («кубістських») підходів» [9].

Марія Синякова була добре знайома з артистичним життям Москви, відвідувала студії Фьодора Рерберга та Ільї Машкова, разом з чоловіком

Арсенієм Уречіним вона спілкувалася у Москві з Давидом Бурлюком, Владіміром Маяковським, Михаїлом Матюшиным, Олексієм Кручоних, Ніколаєм Асеевим, Борисом Пастернаком, Веліміром Хлебніковим. В Петербурзі Марія Синякова стала учасницею творчого об'єднання «Союз молоді». Безсумнівно, не останню роль у виборі творчого шляху зіграли її подорожі 1910 року до Німеччини, а 1914 року до Середньої Азії [2, с. 10]. Можна припустити, що поїздки до Німеччини ініціював Давид Бурлюк (який, за твердженням Лілі Брік, був закоханий у Марію), адже влітку 1910 року він брав активну участь у приготуванні другої виставки «Нового художнього об'єднання Мюнхена» (НХОМ).

Мюнхенська виставка, за задумом її організаторів, не представляла якийсь окремий стильовий напрям, а натомість прагнула ознайомити з широкою панорамою новітніх авангардних явищ. На виставці були експоновані твори засновників НХОМ — Васілія Кандінського, Алексея Явленського, Маріанни Верьовкіної, Габріеле Мюнтєра, Адольфа Ербсльє, Александра Канольдта, а також твори запрошених художників — Жоржа Брака, Андре Дерена, Анрі Ле Фоконьє, П'єра Жиро, Пабло Пікасо, Мориса Вламінка, Васілія Денісова, Давида і Володимира Бурлюків. Ознайомившись з останніми тенденціями сучасного мистецтва, художниця повернулася до рідних пенатів, до Красно́ї Поляни, де їй випала нагода пережити по-справжньому прекрасний період творчості.

На початку 1910-х років Синякова створює серію ілюстрацій до «Декамерона» Бокачо, яку Дмитро Гордєєв та Богдан Гордєєв (Божидар) перевели в серію ліногравюр. Дев'ять гравюр з цієї серії були подані у друкованому виданні альманаху «Блакитна лілія» (1911). Ці ранні твори Марії Синякової, ілюстрації до «Декамерону», зберігаються у фондах Національного художнього музею України, Харківського художнього музею, також у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України.

Стилізуючи свої роботи під гравюри доби Відродження, Синякова грає з певним набором атрибутів і тем у композиціях, що повторюються не раз: галантні сцени на тлі пейзажу, любовні

пари в оточенні природи чи в інтер'єрі палацу, прогулянки панства. У культурній пам'яті ці мотиви пов'язані з образом так званих «садів кохання», які були поширені в поезії та зображальному мистецтві готики, а потім доби Відродження, бароко та рококо. У поезії трубадурів був відшліфований той «Кодекс любові», що приписують колу лицарів, поетів та прекрасних дам у «Дворі любові» Елеонори Аквітанської в родовому замку в Пуатьє. У віршах і піснях почуття любові прославлялося як найважливіше, що підносить особистість, веде до справжньої досконалості. Йоган Гейзінга в книжці «Осінь середньовіччя» зазначав: «в любові <...> проявлялися мета і сутність насолоди красою як такою. <...> тут вже ховалася найбільша краса і найбільше щастя, яке залишалося тільки прикрасити — забарвленням і додаванням стилю. Все прекрасне — кожна квітка, кожен звук — могло служити для спорудження форм, в які була одягнена любов» [17, с. 118].

В ілюстраціях до «Декамерона» художниця представляє різні форми любові — куртуазні бесіди галантних дам і кавалерів на тлі помаранчевих садів; тиху ідилію пасторалі посеред сонячних лугів; бурхливу вакхічну пристрасть на березі моря. І в цей же час в інших роботах Марія Синякова передає образ куртуазного раю через яскраві фарби акварелі. Мотив золотого століття — щасливе існування людини у світі природи — стає реальним і сучасним.

Пригадується стиль життя в Красній Полянці, де збиралися поети, художники, прекрасні дами. Зовні неспішне, безтурботне життя молодих талантів на хуторі схоже на галантне товариство, що проводить час за дотепними бесідами на лоні природи. Вони насолоджуються своєю віддаленістю від виру політичного життя, від марнославства і божевілля. Їм вдалося зберегти ідеали любові, шляхетності, ідеали творчості і багатовікової культурної традиції, культури як такої, на противагу хаосу суспільного життя. Мимоволі виникає порівняння з подіями, представленими в «Декамероні». Згадаємо, яке узагальнення дає Бранка Віторе в книжці «Бокачо середньовічний»: «Якщо в місті відбуваються акти відчаю і тваринні крики, неприборкана жадібність і жахлива вакханалія, то тут, на ф'єзоландському

пагорбі, всі дії і вчинки ніби підпорядковані прихованій гармонії і виконуються з якоюсь танцювальною грацією. Перед нами своєрідний ідеал людського суспільства, в якому шляхетність, взаємна згода і любов стають найвищим законом, оскільки відповідають найглибшим і найприроднішим людським імпульсам» [3, с. 54].

В акварелях 1914–1916 років Марія Синякова створює чи занотовує зелений рай, райський куточок, в якому реалізується всемогутність законів любові. Прекрасна природа тут виступає символом кохання. Яскраві суцвіття троянд серед небесної блакиті — символ Прекрасної Дами і земної краси — сусідять з вільним летом птахів, з багатотрав'ям і буянням квітів. Природа, як відомо, не лише декорація в «садах кохання», вона співучасниця язичницьких ритуалів оновлення, пробудження космічних сил, ушанування «травневих» короля і королеви, пов'язаних з культом родючості. Язичницькою силою сповнені роботи Синякової, чисті кольори — червоний, синій, жовтий — в них звучать інтенсивно. Художниця щиро черпає натхнення з народної творчості.

Марія Синякова, безсумнівно, добре знала і любила винахідливі, радісні творіння сільських майстринь, які перетворювали свої будинки на квітучий райський куточок. Їй були відомі почуття, про які писав Васілій Кандінський: «Яскраво пам'ятаю, як я зупинився на порозі перед цим неочікуваним видовищем. Стіл, лави і величезна піч, шафи, поставці — все було розписане пістрявими, розмашистими орнаментами. <...> Коли я, нарешті, увійшов до світлиці, живопис обступив мене, і я увійшов у нього» [8, с. 15]. В українській сільській хатині стіни, стеля, піч, балки — все було побілене та вкрите рослинними візерунками. На Слобожанщині, де розташований хутір Красна Поляна, саме розписи, а не кахлі, були головною прикрасою у хатах в середині і назовні. Марія Синякова переймає від них і символіку композицій («Древо життя»), і самі прийоми письма, і кольори. Від народного мистецтва в її акварелі входить живий рух лінії, соковитої, вільної. Від народних картин — любов до величезних квітів, коли «цвєтов широкий лист// Облавою ловит лєт луча» (В. Хлебніков) [19, с. 121].

Від народної зображальності Синякова перейняла нові прийоми, що були авангардними для професійного «вченого» мистецтва. Її приваблювала не тільки свіжість форми, а й безпосередність емоційного відгуку майстринь, чистота і наївність, ясність погляду на світ. І все ж, використовуючи ці навички, вона створила свій власний світ, тісно пов'язаний з народним мистецтвом, близький до нього, але паралельний, такий, що не підкорюється усталеним канонам народного мистецтва. Вона рухалася через свідоме порушення канону, через любов і, разом з тим, відчуття відмінностей в самому світогляді і способі життя.

У європейському мистецтві неопримітивізм за часом виникнення, за рядом пластичних прийомів був близьким експресіонізму і фовізму. Інтерес до примітиву, до наївного мистецтва об'єднував художників різних стильових напрямів. Кубісти черпали натхнення й новизну прийомів у африканській скульптурі. Члени об'єднання «Міст» захоплювалися полінезійськими культовими витворами, Кірхнер та Нольде — німецькою народною скульптурою. Ікони на склі народних майстрів з Північної Баварії стали відкриттям для Кандинського, крім того Кандинський та Мюнтер зібрали значну колекцію дитячих малюнків.

Інтерес до мистецтва примітиву став насправді загальним для художників-авангардистів. Давид та Володимир Бурлюки у статті 1910 року до каталогу другої виставки «Нового художнього об'єднання Мюнхена», відкидаючи звинувачення у наслідуванні сучасного французького мистецтва, стверджували: «Гіперболізм лінії і кольору, архаїчність, спрощення-синтез — існують в творчій душі нашого народу. Достатньо пригадати тільки наші церковні фрески, наші народні картинки (лубки), ікони і, нарешті, чудовий казковий світ скіфської пластики, жакхливого ідола, переконливого і справжнього в грубості своїх форм <...> Ця духовна спорідненість є підставою і причиною безмежного натхнення до сприйняття <...> ідей французького “нового мистецтва”» [24, с. 297].

У зображальному мистецтві часом важко довести наявність прямих впливів. Між тим, фактом є те, що майже одночасно виникали аналогічні явища у мистецтві різних країн. Зокрема, у грудні

1911 року створюється у Мюнхені об'єднання «Синій вершник», у травні 1912-го видано одноіменний альманах, що його Васілій Кандинський замислив як «Нову Біблію мистецтва», своєрідний «Gesamtkunstwerk» [24, с. 315], а в Красній Полянні Марія Синякова створює акварельні композиції, присвячені «синій вершниці».

Твори Синякової, як правило, залишені без назв, рідко підписані дати їх виконання. «Синя вершниця» — так можна назвати акварель, що, ймовірно, виконана на початку 1910-х років. Героїнею є жінка у синій сукні, строга й велична, вона їде верхи на білому коні, а поруч неспішно йде віслучок з маленькою наїзницею у червоній сукні та в крилатому жовтому капелюшку. Дзвінкий перегук тупотіння копит, яскраве тривуччя у центрі композиції (синій — червоний — жовтий), оточене тишею м'яких ліній пагорбів, притишеними вібраціями оливкового, сірого, лілового. Сплеск і гармонізація, емоційний акцент і споглядальність. Широка лінія, моделюючи форми чи лише даючи натяк на вигини пагорбів або дерева, повторює рефреном єдиний ритм. Робота демонструє шукання й набуття співвідношень між людиною та зовнішнім світом природи. Вже в цій композиції відчутна гра і свобода, легкість, з якою Марія Синякова творить свої світи.

Акварель Синякової «Сільська ідилія. Красна Поляна» (1914) є досить дивною з точки зору сюжету. У центрі — знову вершниця, пані в синьо-зеленій сукні, тільки тут вона зображена вже в профіль, у тричвертному повороті. Сукня ледь помітно означена рухами кольорових плям, крізь них проступають відмічені яскраво-червоним груди, рука і стопа. Очевидна свідомо примітивізація, повна свобода прояву внутрішнього стану в зовнішньому. Кінь лише окреслений бризками червоної фарби, прозорий всередині, стрімкий в русі. А під ногами коня герой, що стоїть на колінах, розстеляє, немов дорогий килим, дивовижні суцвіття яскравих квітів.

І завершує мотив «синьої вершниці» композиція, що отримала з плином часу назву «Карусель» (1916). Зображена все та ж героїня у синій сукні, амазонка в циліндрі з вуаллю, що спадає шлейфом. Вершниця на червоному коні обернула на глядача округле як місяць обличчя. Над нею

височіє пишне уквітчане дерево. На першому плані бачимо молоду селянку в білій вишиваній сорочці, моністах й червоному сарафані, коло неї святково вбрані діти й старенька у вишиваній свитці. Ця сцена, подана фронтально перед глядачем, нагадує ритуал поклоніння — матері, породіллю, земній родючості. Образ вершниці, таким чином, набуває нового звучання — вона є споглядальницею і учасницею ритуалу поклоніння жіночій творчій енергії, творчій силі. Богиня-Мати, Богиня-Берегиня у слов'янському пантеоні богів, як і богиня Шакті в індуїзмі, не тільки «творить», але й «захищає».

Але ким є тут «синя вершниця»? У композиції вона стала частиною кольорового світу, і все одно в селянському контексті вона чужа, інша, вона городянка навіть на червоному коні, схожому на народну розписну іграшку. Вона проходить «крізь» казково красивий, органічний у своїй спонтанності і усталеній обрядовості селянський світ. Можливо, героїня-вершниця — це образ самої авторки, і маємо тут втілення її реально-го досвіду, який відображений у рядках В. Хлебнікова:

Нога качает стремянами,
Желтея смугло и босая [19, с. 110].

Живучи на хуторі Красна Поляна, Марія Синякова, як вона зізнавалася в останні роки життя, дуже захоплювалася кіньми і часто їздила верхи. В образі вершниці відчувається пошук власної ідентичності і внутрішнє бажання органічно увійти у світ природи, ритми пагорбів, нарешті, органіку сільського життя. Крім того, вибір художнього образу «синьої вершниці» викликає асоціативне нагадування про назву об'єднання художників-експресіоністів «Синій вершник».

Світ акварельних композицій Синякової наповнений світлом, ароматами квітів, трав і озер. У цих творах, здається, зреалізований той ідеал, до якого, за словами Казимира Едшміда, прагнули піднятися експресіоністи: «За світом речей відкривається величезний Едемський сад, якщо ми подивимося на них своїм безсмертним поглядом» [21, с. 308]. Художники-експресіоністи проголосили метою

своєї творчості пошук відповідностей між внутрішнім світом людини і світом космосу. Для Марії Синякової образ «Древа життя», безсумнівно, є космічним образом. Він завжди утворює центр композиції, символізуючи світову вісь. У стародавніх міфологіях дерево пов'язує різні світи — нижній, середній і верхній. У той же час дерево символізує саму людську природу, бо людина має опору на землі та підіймається у небо.

Поступово світ акварельних композицій Марії Синякової стає складнішим, багатотемним, у нього проникають східні мотиви. В одній з безіменних композицій Марії Синякової чоловік у чорному циліндрі стоїть розгублено серед білих, червоних, золотавих коней з вершниками та погоничами. Чи не є ця сцена спогадом про подорож до Середньої Азії? Можливо, так. Але друга частина композиції зачаровує фантазійністю: з синього озера-квітки підіймаються в небо дерева-квіти, у озерних водах плескаються діви. А поруч, симетрично озеру, зображена рожева повозка — східний шатер, через розкритий полог можна побачити пару закоханих на ложі.

Органіка світу, який творить художниця, не порушена, адже «дерево життя» як образ райського саду можна зустріти на іранських килимах та середньоазійських мініатюрах [5, с. 11], образ вершника та квітучого саду варіюється в зображеннях на середньовічних східних шовкових тканинах. Образи закоханих — характерний символ Мітхуна у мистецтві буддизму та індуїзму Індії, а далі — вони є звичною темою індійської мініатюри школи Раджастхану. Зображення закоханих, що гуляють чи возлежать на зеленому лузі, може показувати «Святе сімейство», представляючи Шиву та Парваті в мініатюрах школи Пахарі.

Шатер на колесах, куди Марія Синякова помістила закоханих, уводить асоціації до Монголії з її кочовим святково прикрашеним побутом [20]. Проте, помітивши очевидні аналогії, ми не можемо не відзначити в роботі Синякової навмисно жартівливий переказ відомих сюжетів, порушення строгості, святості, ігрове пародіювання канонічних образів. Водночас в її творах немає брутальності, в них відчутна поетика, чистота. Це наче дитяче передраження чи веселе програвання знайомих сцен та подій, те відчуття гри,

де, за твердженням Йогана Гейзинґи, «ми маємо справу з абсолютно первинною життєвою категорією, деякою тотальністю» [18, с. 12], тобто цілісністю. Марія Синякова демонструвала зведення прийомів від точності до вільності, від канонічності — до імпровізаційності.

Захопленість Синякової Сходом відкрито заявлена в композиції «Гарем», відомої в двох версіях. У першій роботі в центрі зображено озеро, в блакитних водах якого плескаються юні діви, над ними небо застигло тонкою смужкою і величезна квітка розкидає свої стебла, з'єднуючи землю і небо. Друга робота зображує сцену в ханському палаці, де оголені жони постають в різних регістрах простору — на балконі під навісом, коли вони спускаються сходами чи сидять біля басейну. Ліризм сцени співзвучний з мініатюрами кашмірських рукописів, а невимуслене тлумачення нагадує про знамениті давньоіндійські розписи печер Аджанти, де еротизм зображуваних палацових сцен не суперечить святості місця і оповіді.

Можна припустити, що деякі твори мистецтва Сходу були знайомі Марії Синяковій, адже відомо, що під час подорожей Середньою Азією вона придбала там мініатюри, які зберігалися в будинку Синякових навіть в пізніші, радянські часи, разом зі скульптурними зображеннями Будди і Шиви [23, с. 7]. В. Хлебніков, гостюючи місяцями у Красній Полянці, був захоплений Індією і писав про це у своїх поетичних творах, він навіть згадував про розписи Аджанти [7, с. 696]. Богдан Гордєєв, Божидар, талановитий поет, який був безмежно закоханий у Марію Синякову й часто бував у Красній Полянці, а також спілкувався з Марією у студії «Блакитна лілія», знаючи кілька мов, вивчав, зокрема, й санскрит.

Стінопис Аджанти близький за колірною гамою до композиції Синякової «Без назви», сюжет якої явно має сакральний характер. Після яскравих кольорових рішень у акварелях, створених в дусі неопримітивізму, ця робота вражає стриманою вохристою кольоровою гамою. Складно витлумачити сюжет композиції. На центральній осі розташоване зображення жінки з дитиною, вона сидить зі схрещеними ногами і розкритими руками в позі оранти.

Аналогічне зображення можна зустріти і в іншій безіменній багатофігурній композиції, в центрі якої знаходиться зображення трьох жінок, які сидять, і двох, які стоять по обидва боки від них. На колінах у жінки, що сидить, знаходиться оголена дитина зі схрещеними на грудях руками, нижче на подіумі, — оголена дитина, що сидить в позі лотоса «падмасана» з розкритими руками в позі оранти. Центральна група композиції нагадує індійські середньовічні зображення типу «Будда, що сидить», наприклад, скульптуру з червоного пісковика з Матхури кушанського періоду (110 рік н. е.), де Будда жестом абхая мудра дарує звільнення від страху, а по обидва боки від нього перебувають бодхісатви.

Колоподібна побудова композиції в цій роботі Марії Синякової, а також три фігури, що складають композиційний вузол, породжують аналогію з монгольською мініатюрою, наприклад, з роботою «Майтрея» невідомого майстра XIX століття, де навколо образу Майтреї, Будди майбутнього, розгортається безліч світів і постають різні сцени з Джатак. Ноги Майтреї традиційно спираються на лотосовий п'єдестал. У Синякової на червоний подіум спираються величезні ступні героїв композиції. А навколо трійці, розташованої горизонтально і вертикально, художниця розгортає детальну розповідь про земне життя.

Тут представлені і подорож на віслюку, і парафраз «Втечі до Єгипту», і оголені гаремні жони в басейні, і закохані, що цілуються в обіймах в оточенні кущів. Можна згадати більш цнотливі зображення закоханих пар на тлі квітучих кущів у кашмірській мініатюрі з зображенням Юсуфа та Зулейхи Джамі. У Марії Синякової закохані діви зображені оголеними, їх обійми гарячі. Можна порівняти таке сюжетне рішення зі вже згадуваним традиційним для індійського мистецтва мотивом мітхуни, тобто закоханої або подружньої пари, що є символом творчої єдності чоловічої і жіночої енергії, який отримав чуттєве втілення.

Далі, рухаючись поглядом по колу композиції, дивимось вгору на верхню частину, де в продовженні сакральної осі знаходиться зображення трьох оголених масивних фігур, що сидять на траві спиною до глядача. Знову ж таки, тріада або трійця, але дана «з тилу», різкий епатаж

в якійсь мірі знімається тим, що ті, хто сидить, дивляться на білого коня, на древо життя, що підноситься до краю неба, навколо якого пурхають яскраві птахи. Далі наш погляд опускається в ліву частину композиції, де представлені різноманітні сцени застіль — трапези, чаювання, мовчазні бесіди. Можна пригадати і «Гуляння» Ніко Піросмані, і східну мініатюру з таким самим сюжетом «Зустріч для розмови». У своїх газелях Навої закликає тих, кого сп'янило вино знань, слухати серцем голос Божий. Герої Марії Синякової — європейці, вони сидять за столами, але говорять вони також про найпотаємніше, про весь кругообіг життя, про Бога чи богів.

Вибудовуючи композицію по колу, художника порушує лінійність часу, переносить зображувані події в циклічний час або в позачасовий простір. Відбувається безперервний синтез, взаємодія минулого і сьогодення, життя і мистецтва.

Повертаючись до центральної тріади в композиції Марії Синякової, ми відчуваємо, наскільки цей образ далекий від Будди Шак'ямуні і Майтреї. Він наповнений слов'янським архаїзмом, теплом землі, він перетворюється в образ Богині-Берегині, Богині-Матері. Навколишній світ — це слов'янська Азія або «Індо-руський союз» (за словами Веліміра Хлебнікова). Тим не менш, зображуючи рожеву статуетку на колінах у Богині-Матері, Марія Синякова її позу з незвичайним положенням ніг могла побачити в граціозному вигині фігури Зеленої Тари монгольського майстра XVII століття, знаменитого Дзанабадзара. Тара тримає в обох руках стебла квітів, і Марія Синякова таким же чином дає квітучі гілки героїні іншого її твору, який згодом отримав назву «Єва».

Зовні героїня твору «Єва» (1916) зовсім не схожа ні на граційну Тару, ні на пишних жінок давньоіндійської скульптури. В Індії цей образ міг асоціюватися з втіленням якшині, що уособлювала життєві сили природи, які асоціювалися з водою і землею, а також містично були пов'язані з деревом. Але героїня Синякової, ідолоподібна, споріднена радше з тайт'янськими жінками Поля Гогена і селянками Наталії Гончарової. Можливо, вона була навіть ближчою до «кам'яних баб», що їх оспівав Хлебніков. Є в ній і сила землі, і лубочна краса, і сором'язливий рум'янець

на щоках. Нагадує вона нам також про реальних, живих героїнь, що жили на хуторі Красна Поляна, до яких були адресовані рядки Хлебнікова:

А помните? Туземною богиней
Смотрели вы умно и горячо,
И косы падали вечерней голубиной
На ваше смуглое плечо [19, с. 107].

Фігура жінки охоплює все центральне поле композиції, розділене на три частини. У цьому триптиху праворуч знаходиться гарем і басейн, який також можна трактувати як «фонтан молодості» — традиційний мотив західноєвропейських «садів кохання»; ліворуч — квітучий край, де «з коханим рай і в курені». Кози блукають луками наче граційні газелі. Природа сприймається як щось цілісне, як матеріальне втілення певного вселенського духу. Людина тут постає в єдності з рослинним і тваринним світом, зі стихіями води і землі, вона підвладна силам еросу, що притягують протилежності — чоловіче і жіноче. Весь світ трактовано як живе чуттєве тіло.

У цій композиції під назвою «Єва» тілесність подано крупним планом, вона проявляється як первісна форма життя, як умова земного існування. Але оголене тіло органічно відчуває себе не тільки в світі природи, воно оточене «культурою», що символізує давні традиції «сходження» від тіла і через нього до духовного, до «культурного», до мистецтва. У цьому художниці допомагає Стародавня Індія, середньовічні Європа і Азія, новітнє мистецтво Заходу і традиційне мистецтво України.

Композиція Марії Синякової «Вигнання з раю» звучить зовсім не покаанням у гріховності. Радше навпаки, вигнання з райського життя стає гімном тілесній любові. Грізний ангел виливає вогонь і лють, але все марно, в зображуваному світі панує й царює ерос. У представлених тут любовних сценах проявляється не тільки бажання шокувати глядача розкриттям таємниці, а й розуміння ваги тілесного життя в самопізнанні людини, що є властивим для далекосхідного філософського світогляду. Прагнення прийняти інстинкт, висвітлити його глибини правдою почуття, ввести його в одухотворений ритм

буття реалізується в емоційній структурі твору, в поривчастих і плинних акцентах форм. Тут легко провести аналогії зі скульптурними рельєфами індуїстських храмів, присвячених богу Шиві, але Марія Синякова свої образи навмисно трактує пластично в дусі народної картинки, впізнаними є не тільки традиційні квіти і дерево життя, а й сам спосіб нанесення кольору. Всі її герої зображені з червоними щоками, як підкреслено червоніють квіти на селянських картинах.

Війна стала повним крахом райського життя. Цій темі Синякова присвятила не одну роботу, повертаючись до образів Першої світової і революційної громадянської. Війна у її творах звучить як біль убитого кохання, як втрачена солодкість життя. В одній з робіт ми бачимо, як на стіл для чаювання падає бомба, домашній затишок підірвано, гинуть красиві жінки, які зовсім далекі від війни. В іншій роботі, що присвячується війні, представлені сцени тортур над оголеними жінками — одну тягнуть за волосся, іншу піднімають на списі, решті вже відрубали голови. Катарсисом звучить відхід жінки разом з ангелом на небо, туди, де, як і раніше, сяють радісні квіти.

Образи творів, присвячених війні, сконцентровані на крику, на трагічному осмисленні життя. Руйнування тілесності сприймається як руйнування основи світового порядку. Фатальним є розрив між можливостями «Я» як живої істоти Всесвіту і вразливістю, нікчемністю існування як істоти людської. Образ жінки, як його втілює в своїх акварелях Синякова, наділений

плідною, життєдайною силою, він символізує творче начало в цілому, а в цих роботах жіночий образ піддається жорстоким тортурам і навіть смерті. Але катастрофізм у змісті творів вступає в протиріччя з пластичною мовою живописного ряду, яка веде генеалогію від народних картин і середньоазіатських мініатюр. Інтерес художниці до народного мистецтва та фольклору ґрунтувався на переконанні, що вони, певною мірою, священні, оскільки існують вже тисячі років. У фольклорі передбачалося можливе майбутнє. Мистецтво мініатюри також спиралося на романтичну традицію, ілюструвалися поетичні тексти, «мініатюри містили підтексти, часто пов'язані з поезією суфізму, і могли означати самозаглиблення, містичний екстаз, єднання з природою як спосіб осягнення істини» [12, с. 25].

Висновки. Дослідження творчого доробку Марії Синякової її краснополянського періоду дає можливість вивести вагомі положення стосовно включеності українського мистецтва 1910-х років у процеси загального художнього поступу європейського мистецтва цього часу, йменованого добою класичного авангарду або мистецтвом модернізму. Власне, для творчості Марії Синякової означення «модернізм» є більш коректним, адже наведений у статті художній аналіз робіт підтверджує впливи європейського мистецтва доби Відродження, новітнього мистецтва Європи перших десятиліть XX століття, традиційного мистецтва Середньої Азії та сакрального мистецтва Далекого Сходу, багатовікової традиції народного мистецтва України.



1. Марія Синякова. Ілюстрація до «Декамерону» Дж. Бокачо, поч. 1910-х.



2. Марія Синякова. Ілюстрація до «Декамерону»
Дж. Бокачо, поч. 1910-х.



3. Марія Синякова. Сільська ідилія.
Красна Поляна, 1914.



4. Марія Синякова. Бомба, 1916.



5. Марія Синякова. Війна, 1916.



6. Марія Синякова. Древо життя, сер. 1910-х.



7. Марія Синякова. Композиція, сер. 1910-х.



8. Марія Синякова. Єва, 1916.



9. Марія Синякова. Вигнання з раю, 1910-ті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру = Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension: кат. до вист. проекту / Центр сучас. мистецтва М17. Київ: HUSS, 2019. 192 с.
2. Амеліна Л. Марія Синякова і український авангард. *Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття*: тези доповідей та повідомлень. Харків: Харківський худпром, 1993. С. 10.
3. Бранка В. Боккаччо средневековый / Перевод и комментарии Н. Елиной, Е. Костюкович, С. Прокоповича, Г. Шейнмана. Москва: Радуга, 1983. 400 с.
4. Брик Л. Воспоминания. *Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)*. Ф. 336. Оп. 5. Д. 153.
5. Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения имени Абу Райхон Беруни АН УзССР / Сост. Э. Исмаилова, Е. Полякова. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980.
6. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ: Мистецтво, 2017. 320 с.
7. Григорьев В. П., Парнис А. Е. Примечания. В. Хлебников, *Творчество*. Москва, Советский писатель, 1986. С. 653–713.
8. Кандинский В. Ступени. *Декоративное искусство*. 1989. № 9. С. 15.
9. Коментарі Дмитра Петровича Гордєєва до малюнків Марії Синякової-Уречіної. З листа від 21–30 вересня 1961 року. *Науковий допоміжний фонд Національного художнього музею України*. Ф. 18. Спр. 128.
10. Ловак В. Студія «Блакитна лілія»: заснування, діяльність, значення. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*. 2024. Т. 1. № 17. С. 56–77. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2024.1.04>
11. Мудрак М. М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні: Монографія / пер. з англ. Г. Яновської. Київ: Родовід, 2018. 352 с.
12. Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии. Москва: Изобразительное искусство, 1979. 142 с.
13. Труба марсиан. В. Хлебников, *Творения*. Москва: Советский писатель, 1986. С. 602.
14. Український авангард 1910–1930 років: Альбом / Упор. Д. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
15. Український модернізм 1910–1930: Альбом / Ред. О. Климчук. Хмельницький: Галерея, 2006. 288 с.
16. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упор. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Триумф, 2005. 382 с.
17. Хейзинга Й. Осень средневековья / пер. Д. В. Сильвестрова. Москва: Наука, 1988. 544 с.
18. Хейзинга Й. Homo ludens: в тени завтрашнего дня / пер. В. Ошиса. Москва: Прогресс, 1992. 464 с.
19. Хлебников В. Творчество. Москва: Советский писатель, 1986. 736 с.
20. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времён до начала XX века. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 232 с.
21. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии. *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. Москва: Прогресс, 1986. 643 с.
22. Avantgarde & Ukraine / Hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Igor Jassenjowsky, Joseph Kiblicky. München: Villa Stuck; Klinkhardt & Biermann, 1993. 198 p.
23. Bojko S. U Marii Siniakowej. *Ty i Ja*. 1972. №6. S. 7.
24. Der Blaue Reiter und das Neue Bild: von der 'Neuen Künstlervereinigung München' zum 'Blauen Reiter' / Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. München; London; NY: Prestel, 1999. 400 S.
25. Ukrajinska Avangarda 1910–1930: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 16.12.1990. — 24.2.1991 / [odgovorni urednik Marijan Susovski; urednici Tihomir Milovac, Branka Stipančić]. Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1990. 231 p.

REFERENCES

1. *Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension*: Kataloh. (2019). Kyiv: M17 Contemporary Art Center; HUSS [in Ukrainian and English].
2. Amelina, L. (1993). Maria Syniakova i ukrainskyi avanhard [Maria Syniakova and the Ukrainian Avant-Garde]. In *Khudozhnie zhyttia Kharkova pershoi tretyny XX stolittia*: Tezy dopovidei ta povidomlen (p. 10). Kharkiv: Kharkivskiy khudprom [in Ukrainian].
3. Branca, V. (1983). *Bokkachcho srednevekovyi* [Boccaccio medievale] (N. Elina, E. Kostyukovich, S. Prokopovich, & G. Shejman, Trans. and Comments.). Moskva: Raduga [in Russian]. (Original work published 1956)
4. Brik, L. (n.d.). *Vospominaniia* [Memories]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Moscow, Russia. Fond 336, inventory 5, file 153 [in Russian].
5. Ismailova, E., & Polyakova, Y. (Comps.). (1980). *Vostochnaya miniatyura v sobranii Instituta vostokovedeniya imeni Abu Raykhon Beruni AN UzSSR* [Oriental Miniature in the Collection of the Abu Raykhon Beruni Institute of Oriental Studies, Academy of Sciences of the Uzbek SSR]. Tashkent: Gafur Gulyam Izdatel'stvo literatury i iskusstva [in Russian].
6. Horbachov, D. (2017). *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX st.* [Avant-Garde. Ukrainian Artists of the First Third of the 20th Century]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Grigor'ev, V. P., & Parnis, A. E. (1986). Primechaniia [Notes]. In V. Khlebnikov, *Tvorchestvo* (pp. 653–713). Moskva: Sovetskii pisatel' [in Russian].
8. Kandinsky, V. (1989). Stupeni [Steps]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 9, 15 [in Russian].
9. Hordieiev, D. P. (1961, September 21–30). Comments on Maria Syniakova-Urechina's drawings from the letter. National Art Museum of Ukraine, Scholarly Auxiliary Collection, Kyiv, Ukraine. Fond 18, file 128 [in Russian].
10. Lowack, V. (2024). Studiia "Blakytna liliia": zasnuvannia, diialnist, znachennia [The Blue Lily Studio: Foundation, Activities, Significance]. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 17(1), 56–77.
<https://doi.org/10.17721/2519-4801.2024.1.04>
11. Mudrak, M. M. (2018). "Nova generatsiia" i mystetskyi modernizm v Ukraini [The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine] (H. Yanovska, Trans.). Kyiv: Rodovid [in Ukrainian]. (Original work published 1986)
12. Pugachenkova, G., & Galerkina, O. (1979). *Miniatiury Srednei Azii* [Miniatures of Central Asia]. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo [in Russian].
13. Truba marsian. (1986). [Martian Trumpet]. In V. Khlebnikov, *Tvoreniia* (p. 602). Moskva: Sovetskii pisatel' [in Russian].
14. Horbachov, D. (Ed.). (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930 rokiv*: Albom [Ukrainian Avant-Garde of 1910–1930: Album]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Klymchuk, O. (Ed.). (2006). *Ukrainskyi modernizm 1910–1930*: Albom [Ukrainian Modernism 1910–1930: Album]. Khmelnytskyi: Galereia [in Ukrainian].
16. Horbachov, D., Papeta, O., & Papeta, S. (Eds.). (2005). *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* [Ukrainian Avant-Garde Artists as Theorists and Publicists]. Kyiv: Triumf [in Ukrainian].
17. Huizinga, J. (1988). *Osen' srednevekov'ia* [The Autumn of the Middle Ages] (D. V. Silvestrov, Trans.). Moskva: Nauka [in Russian]. (Original work published 1919)
18. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens: v teni zavtrashnego dnia* [Homo Ludens: A Study of the Play-Element of Culture] (V. Oshis, Trans.). Moskva: Progress [in Russian]. (Original work published 1938)
19. Khlebnikov, V. (1986). *Tvorchestvo* [Writing]. Moskva: Sovetskii pisatel' [in Russian].
20. Tsultem, N.-O. (1982). *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremyon do nachala XX veka* [Art of Mongolia From Ancient Times to the Beginning of the 20th Century]. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo [in Russian].
21. Edschmid, K. (1986). Ekspressionizm v poezii [Expressionism in Poetry]. In *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Prohrammnye vystupleniia masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* (p. 643). Moskva: Progress [in Russian].

-
22. Danzker, J.-A. B., & Jassenjawsky, I., & Kiblitky, J. (Eds.). (1993). *Avantgarde & Ukraine*. München: Villa Stuck; Klinkhardt & Biermann.
23. Bojko, S. (1972). U Marii Siniakowej [At Maria Syniakova's]. *Ty i Ja*, 6, 7 [in Polish].
24. Hoberg, A., & Friedel, H. (Eds.). (1999). *Der Blaue Reiter und das Neue Bild: von der 'Neuen Künstlervereinigung München' zum 'Blauen Reiter'* [The Blue Rider and the New Picture: from the "New Artists' Association Munich" to the "Blue Rider"]. München; London; NY: Prestel [in German].
25. Susovski, M., Milovac, T., & Stipančić, B. (Eds.). (1990). *Ukrajinska Avangarda 1910–1930: Muzej suvremene umjetnosti*, Zagreb, 16.12.1990. — 24.2.1991 [Ukrainian Avant-Garde 1910–1930: Museum of Contemporary Art, Zagreb, December 16, 1990 — February 24, 1991]. Zagreb: Galerije grada Zagreba [in Croatian].

OLGA LAGUTENKO

THE WORK OF MARIA SYNIAKOVA OF THE 1910S IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN,
WESTERN EUROPEAN AND ASIAN ART

Abstract. The article is devoted to the work of Maria Syniakova, a vivid representative of Ukrainian modernist art, during the 1910s. Although only a limited number of her works have survived to the present day, they provide a unique opportunity to trace the connections of her imagery, symbolism, painterly manner, and overall system of plastic solutions with the traditions of Ukrainian folk art, with the art of medieval Europe and the Italian Renaissance, with the latest pan-European artistic movements of the early twentieth century, as well as with the traditional art of Central Asia and the sacred art of Buddhism and Hinduism.

Keywords: artistic milieu, Maria Syniakova's creative work, Krasna Poliana, expressionism, neo-primitivism, modernism, European art, Asian art, Ukrainian folk art.

Стаття надійшла до редакції 08.07.2025

Творчість Анатолія Степаненка на перетині художніх практик

The Work of Anatol Stepanenko at the Intersection of Artistic Practices

УДК 7.01:008(477) + 7.071.1(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346109

Галина Скляренко

Кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, старша наукова співробітниця відділу візуальних практик Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Fine and Decorative Arts at the Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, and Senior Research Fellow in the Department of Visual Practices at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена творчості художника Анатолія Степаненка, що склалася наприкінці 1960-х років у неофіційному середовищі українського мистецтва та надалі набула розвитку у 1970–2000-х роках, віддзеркаливши показові тенденції міждисциплінарності та мультимедійності, які позначилися інтересом як до традиційних медіа (графіка та живопис), так і роботою у кіно, фото, акційних практиках, мистецтві об'єкту. Розгортаючись у постконцептуальному просторі, діяльність А. Степаненка прокреслила пізньорадянський та новітній періоди українського візуального мистецтва, демонструючи шляхи творчого усвідомлення особистості та формування авторського образного світу. Творче зростання митця проходило у Києві та Львові, важливе місце у його творчій біографії посів період роботи у Базелі та участь у міжнародних проектах. Попри його активну участь майже у всіх програмних групових виставках в Україні у 1990–2000-х років, його роботи залишаються маловідомими широкій публіці та фаховому середовищу, складаючи попри те важливу сторінку історії українського мистецтва, а властива художнику інтермедіальність є важливою частиною сучасної художньої свідомості та визначає особливості актуальних мистецьких практик.

Ключові слова: постконцептуальні практики, неофіційне мистецтво, суб'єктивне дослідження простору, індивідуальність художника.

Постановка проблеми. Попри те, що українське мистецтво пізньорадянських десятиліть та років перебудови й незалежності знаходиться зараз у колі активної уваги вітчизняного мистецтвознавства, однією з відчутних проблем у його дослідженні залишається відсутність мистецтвознавчих текстів про творчість окремих митців, що не лише утворює лакуни у реконструкції художнього процесу, а й ускладнює аналіз та реконструкцію спрямувань загального художнього поступу. Це стосується, зокрема, й творчості Анатолія Степаненка, роботи якого увібрали

важливі тенденції у новітньому мистецтві України — від кінця 1960-х років до сучасності. Особливості художньої мови та образності його творів, позначені виразною авторською індивідуальністю, додають нові риси до загальної картини українського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі царини творчості А. Степаненка, зокрема його режисерські праці в кіно, опинилися в колі художньої критики ще з початку 1990-х років, де помітним явищем «нового українського кіно» стали його фільми «Місяць

уповні» (Ноктюрн, 1988) та «Годинникар і курка» (1990), в яких, як вважали дописувачі, були присутні «ознаки постмодернізму» [1, с. 58], що залучало їх до загальних мистецьких тенденцій часу. Серед пізніших публікацій про творчість художника варто назвати статті О. Сидора-Гібелінди [21; 20], Т. Жмурко [9], О. Окунєвої [16] та авторки цієї публікації [22–26]. Нову хвилю уваги до творчості А. Степаненка спричинили його останні персональні виставки у Львові, у 2023 та 2025 роках [6; 15]. Проте і тепер його творчість залишається мало описаною та не проаналізованою.

Мета статті — описати та проаналізувати творчість А. Степаненка, особливості його міждисциплінарного образного мислення, окреслити його місце в українському мистецтві 1970–2000-х років.

Виклад основного матеріалу. В одному зі своїх авторських текстів років незалежності Анатоль Степаненко висловив думку, що, здається, накреслює важливий та досі не врахований ракурс дослідження його художнього доробку. Згадуючи про перші кроки у мистецтві, він розмірковував: «...я був готовий до самостійної творчості, проте ніхто мені не пояснив, що таке бути художником у цій країні» [26, с. 312]. Зрозуміло, питання — як бути художником, є, напевно, засадничим для кожного митця, але в конкретних історико-ідеологічних умовах воно набуває своїх вимірів, знов і знов ставлячи автора перед складним вибором шляху, висуваючи перед ним щоразу нові проблеми. Тим більше, що творчість А. Степаненка охоплює кілька історичних періодів в житті нашої країни: від пізньорадянських десятиліть до сучасності, кожний з яких мав свої особливості та був позначений своїми викликами — ідеологічною регламентацією як самого мистецтва, так і способу життя в радянську добу та економічними кризами, відсутністю необхідної мистецької інфраструктури (художнього ринку, належної кількості та якості галерей, мистецьких фондів тощо) у роки незалежності, що, безперечно, ускладнювало самореалізацію художника, змушувало його постійно шукати свого місця в мистецькому житті, засобів та можливостей креативної діяльності.

Проте особливості творчого шляху А. Степаненка були обумовлені не лише «зовнішніми» обставинами, а насамперед рисами його вдачі, життєвою, світоглядною позицією, яка чи не від самого початку відзначалася незалежністю і прагненням, як скаже він в одному зі своїх інтерв'ю, «все життя робити лише те, що подобається» [29], що, як відомо, «коштує дуже дорого»... Інтереси художника вже з перших кроків розгорталися поза офіційною радянською доктриною як вільна креативність, постійне прагнення розширити межі та виміри своєї творчої діяльності. Варто навести фрагмент спогадів письменника І. Клеха, що був добре знайомий з митцем у Львові: «Степаненко з тих художників, які рано зробили свій вибір, і вибір, на відміну від багатьох, був зроблений ним свідомо <...>. Цей шлях я б назвав художньою непокорю. Уникаючи лобових зіткнень, він обмежувався малюванням на шпальтах життя, власним <...> артистизмом намагаючись хоч трішки розіграти прилеглий до нього простір» [12]. Продовжує ці спогади й Г. Комський, який сформулював образ «Степаненка у Львові» ще більш виразно: «...він розганяв довкола себе смог послууху та страху, який додушував місто в середині сімдесятих — початку вісімдесятих» [12]. Зрозуміло, що ця позиція не лише обумовила його андеграундне існування в радянський час, а й «позасистемність» у наступні роки. Більше того, артистичність, схильність до змін, «непокора», що долала фахові обмеження, при широкій та різноспрямованій обдарованості — малювання, режисура, фото, поезія — значною мірою й визначили міждисциплінарність його творчості.

Але коротко про художника. Він народився у 1948 році у київському передмісті Ірпені. Після восьмого класу вступив до Київського художньо-промислового технікуму, який закінчив у 1967-му. Пізніше він згадуватиме: «Гадаю, моему розвитку сприяли декілька факторів: дух лібералізму, властивий шістдесятих, та дезорієнтація наших викладачів, які самі мріяли про відхилення від канону соціалістичного реалізму. У творчих проявах нас не обмежували, тому я, поглинутий жадою самоствердження, прагнув до самовдосконалення» [26, с. 312]. Термін

«дизайн» тоді в нашій країні ще не використовувався, але «художнє конструювання», яке викладали в училищі, передбачало досить широкий діапазон фахових можливостей, зокрема роботу з різними мистецькими техніками та матеріалами, що стане йому у пригоді надалі. Тим більше, що молодому художнику зразу ж «було тісно» у вимірах регламентованості соцреалістичної системи, він шукав «іншого», знаходячи його в закордонних журналах, зокрема таких, як «Америка», де можна було побачити твори модерністів ХХ століття: Мондріана, Танґелі, Кандінського, Колдера та ін. Вони демонстрували інше мислення, художні мови, інший спосіб креації. Після закінчення училища А. Степаненко був готовий втілювати ці стилістики на практиці. Випробуванням стала для нього військова служба — чотири роки у воєнно-морському флоті на Середземному морі та Атлантиці, на які припали військові операції, пожежі на кораблі тощо. Відтак — Київ, де потрібно було повертатися до звичного повсякдення, шукати своє місце у житті, творчості та професії. Ситуацію змінив випадок: несподівана поїздка до Львова у 1971 році, де він залишиться надовго. Спершу працював натурником у художників, відвідував заняття з рисунка на вечірньому факультеті Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва, до якого вступив у 1972 році на відділення художнього скла (закінчив у 1977 році). Однак і тут власне йому прагнення бути «поза межами» проявилось з новою силою, позначилося на поведінці та творчих пошуках.

За фахом працювати він не став. Лише одного разу, через багато років після закінчення інституту, у 2017-му він виконав вітраж у торговому центрі «Олеся» у Білій Церкві. До речі, ця робота стала одинокою, що її він зробив на офіційне державне замовлення. В архіві художника є ще кілька ескізів вітражів, які залишилися нереалізованими. Та й, напевно, саме визначення «мистецького фаху» до нього складно застосувати. Він завжди відчував себе і діяв як «вільний художник», що легко, як писав про нього Г. Комський, змінює сфери діяльності, вражаючи «рідкісним даром поляризованої повноти»: здатністю до несподіваних творчих перевтілень.

Про А. Степаненка «львівського періоду» згадує письменник І. Клех як про одного з найяскравіших учасників тогочасної львівської художньої сцени, де столиця Галичини відігравала роль «нашого Заходу», де було більше свободи, більше культури, більше незалежності [11]. «Львівський контекст», самий образ цього старовинного міста з його міфами, легендами, настроями не лише глибоко вплинув на молодого художника, а й міцно увійшов у його твори. Львів, що століттями існував на перехресті культур, імперій, країн, релігій та мистецьких традицій, був, як підкреслював М. Соколов, «абсолютно дивним, по-своєму навіть сюрреалістичним мультикультурним анклавом» [31, р. 51], який виявився близьким світосприйняттю та художнім візіям митця. Насправді ж у Львові років застою панувала та ж сама атмосфера «притлумленого духовного життя» та подвійних морально-етичних стандартів, що й в усій країні. Однак творчий клімат у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва був на той час ліберальнішим, ніж у Київському художньому інституті, а тому чимало молодих людей прагнули навчатися саме в ньому. Одночасно з А. Степаненком тут вчився І. Копистянський, а у широкому колі знайомих та друзів були О. Аксінін, В. Онусайтіс, пізніше молоді О. Тістол та М. Маценко, з якими він співпрацюватиме надалі у Києві, юний І. Подольчак, що тільки-но розпочинав малювати.

Проте епоха застою, яка тривала до перебудови, формувала особливі шляхи авторської реалізації, де особисті творчі інтереси та відкриття найчастіше залишалися у «приватному просторі» художника, реалізовувалися поза офіційною культурою. А вже у 1970-ті відчуття свободи стає найтісніше пов'язаним із самозбереженням. Головний шлях митця пролягав у подоланні загальної інерції, виході за межі спекулятивного офіційного мистецтва у широкі, а то й глобальні проблеми художньої культури. Звідси дорога вела до певного ескапізму, бажання винайти, окреслити свій особливий, часом фантастичний світ, де сні, дійсність, марення, прозріння та відчай сплітаються нерозривно. У мистецтві формується особливе відчуття часу — всеосяжної Вічності, де складно перетинаються історико-культурні алюзії та фантастика.

Сама ж сучасність відлякує, здається безнадійно ідеологізованою та сфальшованою. А тому «радикальний», новий художник будує свій образний світ поза межами ідеології, складаючи авторський міф із різноманіття філософських ідей та гіпотез, які існують у світовій культурі та непідвладні маніпуляціям влади і суспільства.

Львівський період для А. Степаненка виявився дуже важливим, і не лише завдяки інститутським фаховим студіям. Важливим було спілкування, широке коло читання, а найважливіше — можливість, попри ті чи ті обмеження, «жити активним творчим життям», постійно розширюючи свій творчий простір, змінюючи самі уявлення про «спосіб існування художника». Чи не найбезпосереднішим проявом цих зусиль ставали його акційні практики. Більшість з його акцій того часу (залишилися незафіксованими), котрі він проводив у парках та скверах, у гуртожитку, майстернях та квартирах друзів, мали поведінковий характер, як і обраний для себе образ гіпстера в одязі та естетичних уподобаннях, безкінечний та самодостатній процес вільної креації. Серед цих акцій — малювання кольоровою крейдою у кафе та на вулицях, стояння на одній нозі під стіною із квіткою в зубах, окреслення своєї тіні на доріжці у Стрийському парку, викидання знайденої на звалищі жовтої магнітофонної стрічки з даху гуртожитка в простір «синього неба» чи викидання з вікна того ж гуртожитка радіоприймача, що кожного ранку о шостій годині грав гімн Радянського Союзу і будив студентів. За їхньою легкою грайливістю ховалася опозиція до офіційної радянської системи та наполегливе бажання змінити самі виміри творчості, надати їм інших якостей. Набридливій одноманітності повсякдення протиставлялась антинормативність, карнавальна легкість гри, можливість невимушеного самопрояву і те прагнення містифікувати, а водночас і проявляти, і приховувати власне «я», «повірити самому та змусити повірити глядача, що це “я” є кимось іншим», що, на думку Т. Гундорової, були загалом характерними для творчої свідомості епохи [7, с. 61].

Серед його захоплень того часу — і рух гіпі, одним з центрів якого в СРСР був Львів, притягуючи до себе молодих людей з різних міст країни.

Однак, львівські гіпі, як і прихильники цього руху в інших містах СРСР, відрізнялися від своїх західних колег: «...у тутешньому середовищі хіпі-культура була радше модою на вільний стиль життя з його принадами сексуальної революції, неробством і меломанією. Звісно, багато хто з молоді поринав у інтелектуальні пошуки, однак лише одиниці стали справжніми ідеологами “безмежної любові” та “земного раю тут і зараз”. Для більшості опинитися у середовищі хіпі означало познайомитися з новими музичними записами чи довідатися дещо таке, чого не прочитаєш у книжках. Тому на різних етапах до хіпі долучалися представники інших неформальних груп: прихильники джазу й рок-музики, учасники мотоциклетних перегонів, члени підпільних мистецьких шкіл і релігійних сект, втаємничені адепти йоги» [14]. Ці інтереси вплинули та творчу та особисту свідомість А. Степаненка, який захопився східними духовними практиками, вченням К. Кастанеди, а разом з тим — новою музикою, поезією, новим кіно.

У Львові визначилася одна з головних царин його діяльності — графіка, а точніше — малювання, що переросте насамкінець у величезне, за назвою самого художника, «паперове твориво». Ранні, датовані 1963–1964 роками малюнки з архіву художника вже зафіксували ряд мотивів, що надалі лише поглиблювалися, розходилися концентрованими колами навколо первинного задуму: кентаври, пустельні фантастичні пейзажі, метафоричні композиції з алюзіями на античну, давньоєгипетську, східну міфологію, однак стилістика його графіки та її формально-образні особливості остаточно визначаються саме у Львові. Напевно, це захоплення було не випадковим: воно не лише відповідало природі обдарування художника, а й певним чином виростало з мистецьких уподобань творчого середовища міста, де, як напише потім Р. Яців, «графіка — це не просто один з видів художньої творчості, це його історія і одна з найцікавіших ланок культурної традиції» [30, с. 116]. Промовисто звучать тут і слова І. Клеха, який називав Львів містом «графіки та кераміки, а не живопису та скульптури. Зрозуміло, що не у значенні наявності того чи іншого, а у значенні просунутості одного щодо іншого.

Ні, не колір, а лінія, не вихід художньої ідеї нагору, а скручення її у клубок, відхід у сферу приватного, <...> а у випадку графіки — самою своєю націленістю на відновлення людського, “занадто людського” простору, що свідчить про розпад простору суспільного, про зниклу в ньому свободу, про забуття спрямованої до неба думки...” [11].

Графіка А. Степаненка — і близька і відмінна від того, що робили тоді, в середині 1970-х молоді львівські художники. Тим більше, що саме тоді на художню сцену виходить нове покоління львівських митців, з творчістю яких будуть пов’язані нові образно-формальні тенденції у цьому виді мистецтва. Як писав провідний львівський мистецтвознавець Г. Островський, їхні твори були «спрямовані до мистецтва більш масштабного та ємного, мистецтва більш філософічного, <...> більш розумового, що виходить не стільки з живих вражень і відчуттів, скільки перш за все з великої та значної думки», де «зв’язки з навколишньою дійсністю <...> стають більш опосередкованими, нерідко зашифрованими, вимагають аналізу та зустрічної роботи глядача» [17, с. 127]. Серед них — Ю. Чаришніков, І. Остафійчук, К. Суєвалова, В. Онусайтіс, В. Дем’янишин, О. Аксінін та ін. З більшістю з них А. Степаненко був добре знайомий. Всі вони закінчили Львівський поліграфічний інститут імені І. Федорова, зразу ж позиціонували себе у професії саме як графіки. І хоча надалі творча доля кожного розгорталася по-своєму, як в офіційному, так і у неофіційному середовищі, про графіку А. Степаненка ніколи не згадувалося. Чому? Через те, що він навчався в іншому художньому виші, чи через те, що ніколи не позиціював себе «фаховим графіком», не прагнув вступити до Спілки художників чи брати участь у офіційних виставках, був «вільним художником», якого захоплювало саме порушення кордонів у творчості та усталеній системі мистецтва? Між тим, порівнюючи малюнки А. Степаненка з роботами молодих львівських графіків цього покоління (зокрема, В. Онусайтіса чи О. Аксініна), в них можна побачити багато спільного. Перш за все — особливий «присмак» або, як писав І. Клех, «отрута сецесії» — чи не останнього великого стилю в мистецтві — примхливого та декоративного, перейнятого

щемним почуттям зникаючої краси. З сецесією пов’язана у Львові й місцева міфологія — культ епохи початку XX століття, коли старовинне місто на кордоні Австро-Угорської імперії переживало культурний сплеск. Настрої кінця тодішньої імперії накладалися на передчуття кінця «імперії радянської», сплітаючи у парадоксальний естетичний клубок різноманітні художні алюзії. Чутливий дар художника всотував ці імпульси, своєрідно відбиваючи їх у своїй творчості. Як влучно зазначає критик, «вже з самого початку Степаненко працював не з “матеріалом життя”, який нічого не відображав: вже тоді він грав у велику гру, яка зветься культурою» [28, с. 41]. Ці — саме «культурні», а не «життєві» образні імпульси й стали визначальними для графіки покоління. Характерно, що «культурні алюзії» А. Степаненка від самого початку мали еклектичний характер, перетинаючи в одному творі та й у загальній поезії своїх робіт різні «джерела» — «стилізації в дусі наскальної різьби ацтеків чи майя, пом’якшені витонченим еротизмом О. Бердслея та полегшені повітропальною етикою Хуана Міро» [12]. Це живе, вільне поєднання різних образів, традицій, естетичних систем цілком вписувалося у нове світовідчуття, де, за Ч. Дженксом, еклектика є правом на вільний вибір [8], де світ художника вибудовується часто на парадоксальному перехрещенні різних джерел. Однак львівських графіків нового покоління зближували й певні формально-пластичні особливості художньої мови — вишуканість ліній, вигадливість композицій. Як розповідає один з однокурсників А. Степаненка, сьогодні відомий львівський сценограф, графік, живописець Валерій Толмачов, вже в інституті малюнки Анатолія виділялися і захоплювали ритмічністю побудови, точністю та мелодійністю ліній, загаковістю сюжетів, загальною медитативністю [24].

Серед показових рис творчості А. Степаненка — парадоксальне поєднання тексту та зображення, яке в той чи той спосіб проходить крізь більшість його робіт. Тоді у Львові подібна проблематика цікавила також одного з провідних графіків покоління — Олександра Аксініна. Митці були знайомі, про спільний інтерес один до одного свідчать, зокрема, портрет Аксініна роботи Степаненка та портрет Степаненка роботи

Аксініна. Безперечно, настійливе поєднання тексту та зображення було обумовлене в їхній творчості особливостями обдарування: Степаненко писав вірші, літературні прозові тексти, Аксінін був схильний до філософського та аналітичного коментування своїх робіт: «У мене є потреба говорити, а точніше, огортати свою систему безкінечними коментарями», зазначав він у своїх рукописах [5, с. 117]. Але, напевно, не тільки цим. Доба застою, на яку припало становлення їхніх особистостей, виразно виявила те «перевиробництво та знецінення ідеологічних текстів», яке призвело не лише до їхньої змістовної інфляції, а й до проблематизації тексту в пізно-радянській культурі взагалі. Те ж саме відбувалося із зображеннями, які при зовнішній «правдоподібності» були гранично далекими від реальної дійсності. А тому чутливі до суспільно-психологічного контексту митці, для яких «бути художником сьогодні означає задавати питання про природу мистецтва» (Дж. Кошут), чи то шляхом заглиблення у його структуру, як у Аксініна, чи навпаки — шляхом розширення його кордонів, як у Степаненка, вибудовували свої твори на багатоманітні соціальних, ідеологічних, міфологічних та інших його контамінацій. Проте, складне поєднання тексту та зображення в художньому творі можна розглядати й крізь концепцію «*imagetext*» американського мистецтвознавця Вільяма Джона Томаса Мітчела, яка віддзеркалює своєрідне лінгвістичне мислення в образотворчій практиці художника [32, р. 89].

Місце тексту, напису, графеми в роботах А. Степаненка — одна з численних загадок та парадоксів його творчості. Широко залучені до структури його композицій, вони здебільшого або не прочитуються через «летючий» почерк автора, або контрастують із зображенням, як, наприклад, у його численних малюнках на офіційних бланках, проїзних білетах та інших «утилітарних» паперах. Символіка зображення та написів виразно проглядає, зокрема, й в одному з «найзашифрованіших» його аркушів 1974 року, зроблених змішаною технікою (акварель, гуаш, туш, перо), де в центрі своєрідної мандали або материнської утроби зображена червона оголена людська фігура, що палить цигарку, поряд написано: «1948,

25 апреля. 1.2.3.4.5» — дата народження художника, в композицію аркуша включена й цифра «2» та кілька авторських підписів. Що являє ця композиція: роздуми про життєвий шлях, «поздоровлення себе» із днем народження?

Написи, незрозумілі тексти, графеми, цифри він буде вплітати у композиції різноманітних «робіт на папері»: кольорових абстрактних гуашей, малюнків пером, тушшю, олівцем, кульковою ручкою, акварелей тощо. Деякі з них сприймаються майже як орнаменти, що додають свого ритму до структури аркуша, інші — як самостійні фрагменти, що накладаються на інші зображення, то контрастуючи з ними, то продовжуючи їхню ритміко-формальну тему. Як, зокрема, у більш пізньому аркуші «Чай із жасмином» (гуаш, трафарет, 1985) — своєрідній алюзії на відомий фрагмент з роману М. Пруста «У пошуках втраченого часу», такий собі різнокольоровий палімпсест із кольорових абстрактних фрагментів та зроблених шрифтовим трафаретом розпливчастих написів «ксерокс, заправка, лабораторія, ремонт», серед яких щемливо-ностальгійною нотою звучить майже стертий «з 1905 до 1985 тут мешкала ... з родини Франюків ... дід з бабою ... Наталія та Анастасія...». Формальна структура твору несподівано порушується тут життєвою історією, що ховається серед графем та кольорів.

«Паперове твориво» А. Степаненка — величезне і різноманітне. Він малює дивні портрети, де людські обличчя проглядають крізь туманне сум'яття ліній та штрихів (серія «Пастка для снів», 1990-ті), вигадані міфологічні сюжети, в яких одночасно присутні стилізовані зображення, знаки, символи різних епох — від Давнього Єгипту, Античності, Середньовіччя, мистецтва ацтеків та майя до українського фольклору. На його малюнках літають людські фігури з крилами у вигадливих костюмах, на загадкових пустельних пейзажах видно поодинокі фігури; фантастичні прибульці з інших світів; жіночі акти, примхливо переплетені із таємничими ієрогліфами, знаками, написами. До його «паперового творива» входять і паперові колажі, доповнені різноманітними малюнками тушшю та пером, над якими він працюватиме й надалі — у 1980-х та 1990-х роках. У них він використовує вирізки

з газет, журналів, фотографій, плакатів, різноманітні бланки, білети, написи та фрагменти текстів різними мовами. Так вибудовується «калейдоскоп світу» з його маніпулятивністю та ілюзіями, світ, що так важко зібрати до купи, в якому так важко знайти порозуміння. У серії графічних робіт середини 1980-х художник застосовує змішану техніку — поєднує гуаш, пастель та маркери. І хоча з часом роботи на папері ставали то більш вигадливими, то навпаки — відверто безпосередніми, їхні головні риси залишилися наскрізними як у сюжетах, так і у самому тлумаченні мистецького витвору. Постійними для художника є теми міста, образи кентаврів, оголені фігури, чий еротизм має не так чуттєвий, як міфологічно-смагоришний характер. Це інтерес до естетики буддизму з його принципом «все в одному і одне в усьому», тобто кожен елемент містить у собі узагальнений світ, а тому крильце метелика, самотнє дерево тощо стають джерелом незліченних змістів, естетичних метаморфоз та споглядань; сприйняття графічного аркуша перш за все як художнього об'єкта, в якому, крім самого зображення, важливими є фактура поверхні, цупкість паперу, його форма, розмір, колір. Показові в цьому плані й цикли малюнків на обгорілому папері або серія «Вторинні рудименти творчого процесу», що ніби «зберігає» залишки, начерки, фрагменти якогось досі не зреалізованого художнього проєкту.

Від 1970-х він починає писати вірші. Частина з них будуть надруковані вже за перебудови, інші залишаться у рукописах. Їхні мотиви та образи часто прямо перегукуються з його графікою:

...місце де не знайдено нічого
нечутні мов печерні кажани
незримі в день
невидимі вночі мої таємні коханки
йдеш не оглядаючись
прислухаючись до тихих кроків за своєю спиною
йди гравець з тінями
тільки не зупиняйся
бо й сам станеш іграшкою власної тіні...

Або

метаболична лялька з рибою між ніг
Маніакально виводить ієрогліфи сну

Чорний ієрогліф — час
Червоний ієрогліф — життя
Білий ієрогліф — смерть
Метаболична лялька з рибою в роті
У гіпнотичному сні
З широко відкритими очима
Сомнабулічно ловить невидиму золоту нить
Лілія — знак води
Весло — знак ночі
Триліст — знак вічності
Метаболична лялька [27].

Природа, еротика, самотність, драма творчості, пошук порозуміння стають наскрізними у його віршах.

Як у більшості художників андеграунду, малярські твори А. Степаненка 1970-х — початку 1980-х років були «малоформатними». І справа не лише в тому, що обшири графічного твору зазвичай визначаються стандартними розмірами паперового аркуша, не лише тяжінням автора до «художньої мініатюри», не випадково його твори експонувалися у 1987 та 1988 роках на Міжнародній виставці мініатюр у Торонто, а й суто побутовими обставинами: більшість свого життя він не мав майстерні. Лише за перебудови, вже у Києві, йому вдалося знайти майстерню у підвалі в районі Святошино. Тут і з'явилися його «малярські» полотна.

Загалом «роботи фарбами на полотні» датуються 1988–1992 (1995) та 2007–2016 роками. Проте варто зазначити, що тема «живопису» як окремого медіа та просторово-пластичного світу із своїми законами, вимогами та завданнями ніколи не входила в коло його інтересів. Радше була для нього ще однією іншою технікою, через яку він може розгортати свої фантастичні образи. На свої полотна А. Степаненко переносить ті самі дивні мотиви своїх творів на папері із перехрещеними між собою людськими фігурами та різними знаками, символами, ієрогліфами. Його картини, чи радше панно із підкресленою площинною побудовою, зображують ті ж абсурдистські мотиви, де окремі фрагменти можуть утворювати такі собі структурно-кольорові «орнаменти», об'єднані примхливістю ліній. «Ритуальний танець хвостоголових», цикл

«Десерт з акселераткою» (1988), «Вишукана різноманітність оболонок. Фестиваль клоунів», «Духи пралісу», «Заколот масок», «Коктейль ананас» (1989), диптих «У зрадливих обіймах арлекіна» (1989–1990), «Змова трьох», «Непристойні загравання», «Палімпсести», «Парад ляльок», «Поцілунок через скло», «Прихована гробниця», диптих «У тіні серпневого саду» (1990), «Блакитні одаліски», «Комп'ютерні монстри», «Примхи Людовика» (1991), «Метаболічна лялька», «Семіотична композиція», «Транс-комунікація» (1992) та ін. — назви його картин нагадують рядки з його віршів, складно кореспондуючи із зображенням на картинах. У них він уникає будь-якої нарації, як і в графіці, переплітаючи фігуративні та умовні, абстрактні фрагменти. Однак при «переносі» графічних композицій в іншу техніку (полотно, олія) та розмір (100 x 50(80)) притаманна «паперовому твориву» легкість, невимушеність, а то й ефемерність зникає. Композиції стають більш «важкими», часом внутрішньо переобтяженими кольорами та деталями. Повертаючись до живопису після перерви 1990-х, у 2007–2016 роках художник змінює мову своїх полотен: пише натурні пейзажі («Вид на річку Псел», «Краєвид з темною хмарою», «Зупинка на пів дорозі», 2010) або переводить свої враження від краєвидів у легкі (багато білого кольору) абстракції.

Після закінчення інституту Степаненко певний час залишався у Львові, маючи для заробітку портрети на вулицях, продовжуючи вести таке ж вільне життя, як і в інституті. Однак і тут незалежність художника, його спосіб існування, перформанси, акції своєю розкутістю та свавільністю порушували систему. Тим більше, що на порозі був 1980 рік — Олімпіада у Москві, а значить — приїзд іноземних туристів, через що великі міста мали позбутися всіх «незрозумілих та небезпечних». Зі Львова треба було виїхати «за місцем прописки». Художник повертається до Ірпеня. Тут робити було нічого. Безрадісним відкрився йому й доперебудований Київ, де неможливо було знайти роботу, експонувати свої твори, що потроху, як і у Львові, складалися у численні теки.

Вихід для себе він побачив у кінематографі. У 1984-му, дізнавшись, що Андрій Тарковський

набирає творчу групу, Степаненко поїхав до Москви. Тоді ж був написаний сценарій фільму «Абетка для сновидця», і хоча він не був реалізований, він відкрив можливість вступити до вищих режисерсько-сценарних курсів (1984–1986). Але навчатися у Тарковського не судилося: режисер саме виїхав за кордон. Анатоль був зарахований у групу Еміля Лотяну, який і відкрив йому таємниці кінопрофесії. Після закінчення курсів у 1986-му, у Києві на кіностудії ім. О. Довженко А. Степаненко зняв фільми, про які поряд зі стрічками М. Ілленка, Д. Томашпольського, О. Балагури кінознавці писатимуть як про початок нового постмодерністського українського кіно, з особливою грою образів та змісту, авторською інтерпретацією літературної класики, інтересом до демонологічних мотивів, метафізичності, загадковості [1, с. 58]. Фільми А. Степаненка — короткометражний «Місяць уповні» (1986) за мотивами новели Юрія Шевчука «Пані Сотниківна» та повнометражний «Годинникар та курка» (1987) за п'єсою Івана Кочерги «Майстри часу» стали важливим етапом у його творчості. До цього він залучив відомих радянських кінематографістів — сценариста В. Ежова (один з авторів «Балади про солдата» та «Сибіриади»), акторів Ю. Ярвета, І. Дмитрієва, М. Криніцину, Я. Гаврилюка, Т. Ташкову. Різні за образністю та стилістикою, вони відбили складний перехідний період у вітчизняній культурі кінця радянської доби — прощання з минулим, коли у художній простір стали повертатися забуті та заборонені раніше імена та події. В них віддзеркалилася й показова тенденція перебудовного кіно — «прагнення наситити візуальний ряд неординарними зображеннями», засвоювати традиції «власної культури — багатої, варіативної, щедрої на фантазію» [1, с. 58]. У фільмах А. Степаненка ці спрямування проявилися якнайповніше. Фільм «Місяць уповні» актуалізував образний світ «українського поетичного кіно», що стало чи не найяскравішою сторінкою пізньорадянської доби. Свою стрічку він розгортав як яскраву фантазію на тему українського фольклору. Про неї критик Володимир Войтенко промовисто писав: «Свого часу Степаненків кінодебют — тридцятихвилинний ігровий фільм “Місяць уповні”, знятий за повістю

Валерія Шевчука “Панна Сотниківна”, — чорнобильського року обпик український кіноекран, здавалося, давно забутим, бо забороненим мистецьким променем. Він заповнив ту нішу, яка означається “дискваліфікованою” категорією “мистецтва для мистецтва”. І саме цей “авангардово-незрозумілий” фільм не лише декілька років творчо живив студентський загаль Київського кінофакультету, дебютні (і не тільки!) намагання кіностудії імені О. П. Довженка, а й передав на рівні виявленої підсвідомості загальноукраїнські переживання чорнобильського вибуху, і передчуття ще неосмисленого, навіть непередбаченого тоді вибуху національної свідомості» [2, с. 23]. Інтерес критики викликала й двосерійна стрічка «Годинникар і курка», дія якої відбувається у перші роки революції та радянської влади. П'єсу відомого українського драматурга А. Степаненко перетворив на своєрідну «притчу про Час», який здатний то рухатися, то зупинятися, то кружляти навколо певних подій, місць, обставин. Автор сміливо використовував тут документальні фото та фрагменти кінохроніки, за його власним висловом, розгортаючи «навколо збереженого авторського тексту конструкцію за принципами колажної компіляції, характерної для сучасної масової культури», та «намагався звести певні вертикальні віхи, покликані формувати ставлення до цього тексту вже з боку сучасного глядача, який оперує нинішнім історичним досвідом. Тобто контекст має народжуватися між авторським текстом... зразка 1933 і тим опосередкованим інтелектуальним досвідом, який врешті заповнює історичну пам'ять нашого сучасника, формує справжній і жахливий портрет недалекої доби» [4]. Однак, якщо «Місяць уповні» надалі ніде не демонструвався, а сама стрічка була знищена, то фільм «Годинникар і курка» можна і зараз побачити на інтернет-ресурсах. Ба більше, завдяки своїй неоднозначній образності фільм і сьогодні не втрачає своєї актуальності, перегукуючись з драматичними подіями сьогодення, які переживає Україна.

Проте для широкої глядацької аудиторії фільми А. Степаненка залишилися майже невідомі, у масовий прокат вони не потрапили. Визнання ж фахової спільноти було беззастережне, він

увійшов до професійного кола кінематографістів. У 1990-му персональна виставка його малюнків демонструвалася у програмі Міжнародного кінофестивалю «Молодість» у київському Будинку кіно, ними був проілюстрований і буклет фестивалю, та й надалі його роботи не раз експонуватимуться на «кінематографічних» виставках, як, зокрема, у 2011 році в київському кінотеатрі «Жовтень», де його роботи були представлені поряд з творами С. Параджанова, Ю. Іллєнка, О. Левченка, І. Подольчака, С. Маслобойщикова та інших.

Кінематограф викликав інтерес до фотографії, якою він починає займатися від середини 1980-х. І хоча більшість світлин А. Степаненка досі не експонувалися, вони не лише склали окрему царину у його творчості, а й віддзеркалили показові тенденції у візуальному мистецтві. Особливе місце належить тут циклу «Глибока синь» (середина — кінець 1980-х), де через портрети близьких художнику людей, через інтер'єри львівських та київських помешкань, присмеркові вулиці міст, відблиски дощу на асфальті вимальовувався своєрідний зріз часу — «кінець епохи» з його тривожними передчуттями, побоюваннями, ваганнями, непевністю. Серія була знята на засвічену (звідси — синій колір) п'ятиміліметрову плівку подвійною експозицією, що зразу ж виводило її за межі простої фіксації, переносило у простір мистецтва, ба більше — мистецтва «іншого», сповненого таїни, метафоричності, багатозначності. Ця поетика є визначальною для художника, об'єднує його різноманітну творчість, в якій складно перетинаються між собою реальні враження, особистісні переживання, авторські фантазії та гостре відчуття проминального часу. До 1985 року належить його фотосерія «Юлія в печалі», що складається з близько тридцяти знімків, де поряд із світлинами використовуються кольорові слайди. Свою героїню, молоду жінку, художник знімає в різних локаціях — на вулицях, біля залізниці, серед дерев, тінь від яких падає на її обличчя. Автор використовує тут накладання та «зсув» зображень, знімає через кілька експозицій, що загалом надає знімкам атмосфери загадковості, таємничості, фантастичної невизначеності.

На фото він фіксує й свої бодіартівські акції, робить самостійні фотоцикли, серед яких варто згадати композиції з оголеними жіночими торсами, експоновані у 1995 році в київській галереї «Бланк-арт», де в інших «матеріалах» — розмальоване жіноче тіло на фотоплівці — знайшли продовження сюжетні мотиви його графіки, відсилаючи глядача до архаїчних ритуальних практик. Як зазначали критики, виставка засвідчила «ще один етап копіткого процесу складання абетки власної мистецької мови. Його роботи схожі на таємниці, закодовані послання, що несуть не біль, образ чи емоцію, а цілий потік достоту первісної, досі не пізної інформації. Вони звертаються до глядача через утаємничені знаки (графіка) чи мову жестів, поз та предметів (світлин)» [10]. 1997 року ця тема знайде продовження у його проєкті «Трансмутації», що став реакцією на наслідки Чорнобильської катастрофи, як писав сам автор — спробою «знайти візуальний вираз опромінення та процесів, пов'язаних з цим явищем», зовні непомітним, таким, що діє на клітинному, біохімічному рівні. В експлікації до проєкту він зазначав: «Усвідомлення цієї постійної загрози відбивається на формуванні колективної підсвідомості, на багатьох аспектах психічного життя та інших сторонах повсякденної екзистенції. Перманентна дія малих доз радіації, про наслідки якої наука знає не надто багато, неодмінно проявиться у вигляді таємних мутацій різного рівня та характеру». Роботи циклу були зафіксованими на світлинах проєкціями різних зображень на оголене жіноче тіло та, по суті, переводили у фото мотиви його графіки, де жіночі ню, вкриті знаками, шифрами, лініями склали цілий шар його малюнків різних років.

Новий та надзвичайно продуктивний період у творчості художника розпочався з перебудови. Часи андеграунду залишилися позаду, тепер він стає активним учасником художньої сцени. Як згадував А. Степаненко, «на поверхню я вибрався в часи перебудови, коли стало можливим щось робити чесно. Впали заборони — і я вперше зміг надрукувати свої поезії, вперше мені дали можливість знімати кіно на студії ім. О. Довженка, вперше відбулися мої мистецькі проєкти. Тоді все відбувалося вперше, і, звісно, я тоді

був молодого людиною, яка шаленіла від захвату і можливостей, які побачила перед собою. І я їх жадібно намагався використати як фотохудожник, кінорежисер, поет, живописець» [13].

Чи можна розглядати творчість А. Степаненка, яка розпочалася на кілька десятиліть раніше, в контексті тенденцій «української нової хвилі» кінця 1980-х — 1990-х років, що загалом позначила вихід у мистецтво нового покоління художників, більшість з яких пов'язувала себе з постмодерністськими спрямуваннями? Напевно, так. Тим більше, що поєднувало їх дуже багато: загальне критичне ставлення до радянського минулого та консервативності тогочасного українського культурного середовища, де нове мистецтво важко та складно знаходило власний простір, прагнення свободи висловлювання, виходу в широкий світовий простір, вільна еkleктичність поетики. Промовисто звучить в цьому плані текст «Кредо» до спільної виставки молодих українських художників у Нью-Йорку в 1989 році, де разом з А. Степаненком брали участь І. Подольчак, М. Москаль, О. Тістол, К. Реунов, І. Безбах: «Якщо задатися питанням, звідки ми, то, дещо поміркуювши, можемо відповісти: з безодні несвободи, безвихідності і, як наслідок, глибокого духовного падіння, яке тепер називається “роками застою”. Гнітюча печаль того часу лежить на кожному з нас. Ми вийшли з того нещасливого покоління, якому судилося народитися і сформуватися як індивідам саме в цю епоху, і її печаль ще довго, якщо не завжди, буде маячити на задвірках нашої свідомості. Песимізм та інертність, замішані на інфантілізмі думки й поведінки, — гріхи, в яких нас звинувачують як “зліва”, так і “справа”, — не в останню чергу результат довгої ізоляції нашого суспільства. Ми знаємо, що спроби провентилувати його кількома виставками чи телемовами є чистою ілюзією, бо не сягають глибинної суті цієї ізоляції. Наше суспільство ще не вирвалося з того паралічу, в який його вкинув сталінізм. Зусилля, спрямовані на те, щоб звільнити патологічно усіченого в своїй внутрішній свободі співвітчизника, призводять до того, що він губиться і потрапляє в глухий кут. Часто він розглядає їх як “замах на основи”. Тому такі спроби провалюються в безкінечну порожнечу байдужості та інерції. Мистецтво,

можливе як блазнювання, офіційна помпезність та ідеологічний пресинг позбавили нас наївного ентузіазму. Однак навіть блазнювання засуджується як злочин... Та не маючи надії, що ви зрозумієте нас, ми все ж зробимо ще одну спробу знайти шлях до самих себе» [18, с. 38].

Хоча загалом діяльність митців «нової хвилі» була зосереджена на живописі, саме вони не лише почали активно вводити у вітчизняну практику нові види творчості: відео-арт, мистецтво об'єкту, акціонізм, а й долати ті видові кордони у мистецтві, які були міцно закріплені радянською системою. Тепер художник виступав вільним креатором, що міг не просто змішувати між собою традиційні медіа, а й утворював нові, синтетичні, просторово активні. Анатолію Степаненку належала на цьому шляху визначна роль.

На початку 1990-х він став ініціатором та куратором кількох етапних для українського мистецтва проєктів, об'єднаних його ідеєю «суб'єктивного дослідження простору». На жаль, ця авторська концепція залишилася неописаною. Між тим, вона не лише найвиразніше окреслила внутрішні інтенції самого художника, а й стала актуальною моделлю художнього дослідження українського культурного контексту. Адже, якщо для самого А. Степаненка «суб'єктивне дослідження простору» розгорталось перш за все в колі його особистих фантазій та переживань, то для нового українського мистецтва перебудови воно привертало увагу до того перехрещення історичних, міфологічних, ідеологічних, побутових та естетичних нашарувань, що постійно присутні в українській культурній свідомості, залишаючись неописаними, непроаналізованими, але такими, що відкривають широке поле для діяльності. У творах А. Степаненка «суб'єктивний простір» набуває різних вимірів: як зіткнення соціального та приватного, розвідок «археологічного» у сучасному, як шлях до широкої культурно-екологічної проблематики, де поєднуються природне й культурне, проте наскрізним залишається підкреслено особистісний, індивідуальний погляд митця.

Серед програмних художніх проєктів, що їх А. Степаненко ініціював на початку 1990-х, — виставка «Косий Капонір» (1992, А. Степаненко, О. Голосій, П. Керестей, О. Тістол, О. Гнилицький,

Н. Мамсіков, І. Чичкан, К. Чичкан, М. Маценко, О. Соловійов, Д. Босард (Швейцарія), Е. Говард (Велика Британія)), що була розгорнута в казематах колишньої в'язниці, представивши різноманітні об'єкти та інсталяції художників та перформанс із читанням «Уота» С. Бекета ірландською та українською мовами [3]. У тому ж році відбулася й акція в Гнилицьких печерах під Києвом, у підземній каплиці середньовічного монастиря. Авторський перформанс, що відбувався у темряві, полягав у створенні в даному середовищі особливої містичної атмосфери, де полум'я свічок доповнювалося паперовими хрестами різного кольору, написами, знаками на паперових аркушах, паперовими масками тощо. Традиційне для творчості Степаненка «паперове твориво» ставало тут частиною театралізованого дійства, залучаючи свої «зашифровані постання» до його загальної образної атмосфери: «Автор підпалював паперову стрічку, що звивалася у його руках під дією полум'я. Знакові системи на графічних творах набували особливого звучання. Один з хрестів незмінно висів на шиї у художника, в той час як маски змінювали одна одну, створюючи неловимий ряд асоціацій та емоційних рухів. Як підтвердив пізніше А. Степаненко, контакт із середовищем під час акції був надзвичайно тісним. Ба більше, сам художник почувався у ньому органічно, досягаючи такого рівня тотожності з власним світом душі та понадчасових значень, який практично недосяжний «на поверхні» [19].

Проєкт «Києво-Могилянська академія» 1993 року (О. Тістол, А. Степаненко, А. Марченко, С. Нідерер, М. Маценко, Н. Кириченко, О. Касьянов) був розгорнутий старовинній будівлі Києво-Могилянської академії, що на той час була на ремонті. Будівельне безладдя поставало тут метафорою соціально-політичної реальності — «перебудови», а різноманітні архітектурні нашарування — як сліди, відбитки, залишки різних епох національної культури, які потрібно відкрити та зрозуміти. Художники переосмислювали простір через введення окремих творів, кольору, світла, що надали простору іншого змістового та образного звучання. Українська історія, яка наче зосередилася у старовинній споруді, поставала тут як вічна реконструкція, що на кожному

етапі перекреслює попередні здобутки й залишає по собі руїни та спогади. Сам А. Степаненко представив тут світло-кольорову «екологічну» інсталяцію з гілками дерев, що утворювали примарно-фантастичне середовище.

Ці проекти вперше в українській практиці переносили мистецькі акції у нетрадиційні локації, де власне експозиційний простір був потужним складником образів та асоціацій; вони використовували нові для України види творчості — інвайронмент, інсталяції, мистецькі об'єкти, художні мови, зокрема, «бідного мистецтва», новим було й залучення до проєктів іноземних авторів.

Саме завдяки знайомству на виставках зі швейцарськими художниками А. Степаненко отримав запрошення на творчу роботу в Базелі, що окреслила п'ятирічний період його життя. Протягом перших трьох років він отримував стипендію від Фондації Кристофа Меріана, мав кілька персональних виставок, брав участь у групових художніх акціях. Одна з них — «Чорний проєкт» — у 1994 році проходила в «Internationale Austausch Ateliers». Твори цього циклу, витримані в чорній кольоровій гамі на полотні та папері, були побудовані на абстрактних композиціях з текстами. Він почав писати і суто живописні абстракції гуашшю, що були позначені вишуканою динамікою кольору та ліній. У Базелі він працював із міжнародною мистецькою групою FABS, до якої належали художники з різних країн Європи, з Японії, Австралії, його роботи увійшли до проєктів «Markers» (банери із різними культурно-мистецькими зверненнями), що був представлений на Венеційській бієнале 2001 року. Банер Степаненка — збільшене величезне сріблясте крильце бібки — примара, спогад, вічна цінність природньої краси. Того ж року його фантастична інсталяція «Атопос — місце присутності» була розгорнута в Лодзі, розвиваючи улюблену тему художника — поєднання «археологічного» з міфологічним, чуттєвого напруження фактур та матеріалів, авторської режисури простору і його метафізичного наповнення. Його цікавлять різні практики — акційні, об'єктні, він починає працювати зі звуком, дією. Але через родинні обставини потрібно було повертатися в Україну.

Від кінця 1990-х роботи А. Степаненка експонуються чи не на всіх програмних виставках сучасного українського мистецтва: «Фото...синтез», «Парниковий афект» (1997), «Перша колекція» (2003), «Прощавай, зброє» (2004), «Незалежні» (2011), «Космічна Одісея» (2012), «Міф “Українське Бароко”» (2012), «Горизонт подій» (2016) та ін. Він робить великі самостійні проєкти, дедалі більше переходячи у своїй творчості саме до інтермедіальності, яка, напевно, найбезпосередніше відповідає його синтетичному обдаруванню. Поряд з роботами на папері він дедалі активніше займається об'єктами та інсталяціями, в яких використовує різноманітні матеріали.

Художник знову живе в Ірпені, у зеленому київському передмісті, у старому будинку своєї родини. Чи не ця атмосфера стала поштовхом для появи у його творчості особливої «меморіально-екологічної» теми, де природні матеріали — листя, гілки, сухостій, уламки деревини, кістки тварин, засушені комахи, жуки, плазуни тощо — доповнюються старими документами, написами. Художник складає свою «етнографію», в якій переплітаються й перемішуються природа, фольклор, атрибути невідомих ритуалів, магічних обрядів та вірувань. Цьому присвячені проєкти «Чудове» (2007), «Там на Землі» (2010), «Амнезія» (2011), «Метаботаніка-2. Побічні рудименти творчого процесу» (2013). Останній з них — «Метаботаніка-2», показаний у Малій галереї Арсеналу в Києві, складався як мозаїка з окремих об'єктів, де предмети побуту з родини художника, гербарії, старі фото, малюнки на старому папері, пір'я, шкаралупа горіхів тощо утворювали особливий світ, що наче зберігає «пам'ять про те, чого не було».

У творчості художника дедалі помітнішою стає своєрідна «етноархаїка», що у властивій автору «вільній еклектичності» змішувала природне та історичне, залишки органічного світу та псевдоархеологічні об'єкти неіснуючих культур. Серед програмних творів художника — проєкт «Там на Землі» (2010). Експонований на кількох великих виставках у Києві, у кожному новому контексті він набував нових змістів та значень, уточнював та розширював досліджуваний образний простір. Проєкт складався з великого

графічного панно «Засліплений кентавр» (2×3 м), намальованого на цупкому брунатному загортальному папері, мініатюрних графічних композицій на папері ручної роботи (40 шт.) та об'єктів, в яких художник використовував природні елементи (уламки дерева, засохлі рослини, кістки тварин, каміння тощо). За задумом автора, у концепції проекту складно консолидувалися його інтерпретація традицій японської школи Ніхонга, особисте осмислення Чорнобильської трагедії та роздуми про долю земної цивілізації. «Там на Землі» можна розглядати як його авторську «модель світобудови, де первинна матерія опромінена креативним дотиком творчої волі».

Магія, псевдоархаїка, вигадана етнографічність стали темами його великих світлоінсталяцій «Selena Versus» (2010), «Ворота до Раю» (2012), «Жовто-синій інтеграл» (2012). Свій тайнопис він переніс на великі площини, підсвітив кольоровим світлом, утворивши загадкове середовище чи то з прадавніх культів, чи з фантастичного кіно.

Серед проєктів, що він їх ініціював — «Сили деревесні» (учасники О. Бабака, Т. Бабака, П. Бевза, О. Бородай, М. Журавель, О. Литвиненко, М. Малишко, М. Маценко, С. Савченко, А. Степаненко; Київ, 2012). Носієм змістів, матеріалом, з яким пов'язані стародавні традиції, тут стало дерево, що у візіях кожного з учасників розкривало свої образні, пластичні, символічні можливості. Сам Степаненко представив тут такі собі псевдоритуальні об'єкти, що вільно перетлумачували знаки трипільської культури, утворюючи вигадані атрибути невідомого культу.

Несподівана для художника соціальна проблематика пролунала у фотопроєкті «Пустки» 2012 року, що його він створив разом з Олександром Бабаком. Проєкт виник у творчій резиденції в селі Великому Перевозі на Полтавщині. Під час мандрівок Полтавщиною художники побачили покинуті села, зруйновані будинки. Ці фото увійшли до кількох великих проєктів, зокрема до виставки «У наших раї», присвяченої 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка (куратори Г. Скляренко, В. Сахарук, 2012), де серія світлин «Пустки» наче на новому історичному зламі зафіксувала драму покинутої сільської хати, про яку свого часу писав поет.

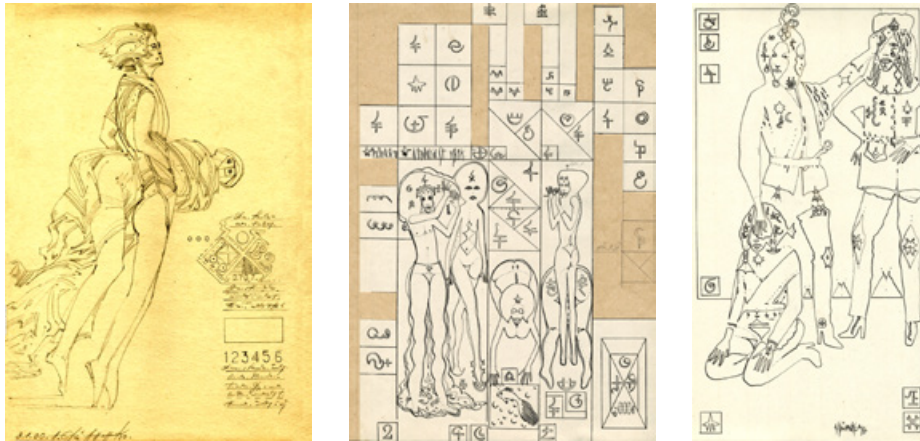
1996 року А. Степаненко розпочав працювати над серією оригінальних «органічних скульптур» під назвою «Песиголовці». Їхня ідея, а разом і своєрідна «пластика», полягала у самому процесі творення: поєднанні природності і авторської волі, запрограмованості процесу і непередбачуваності результату. «Скульптури» вирощувалися у бджолиних вуликах, під час «росту» їх коректував художник. Це «голови» фантастичних створінь, кожна близько 50 см заввишки. М'яка тілесність воску надає їм сюрреалістичності, а несподіваність форм то відсилає до образів казкового фольклору, то асоціюється з експериментами генної інженерії. «Песиголовці» схожі на експонати кунсткамер — на парадокси чи «помилки» природи, де людське та тваринне змішалися між собою. Свої дивні образи автор розглядає в широкому історичному контексті, де легенди про песиголовців сягають античних часів, зустрічаються у дописах Гесіода, Геродота, Плінія Старшого, під різними назвами вони присутні у міфах Індії, Єгипту, Ефіопії, прадавньої Скіфії.

Початок російсько-української війни застав художника в рідному Ірпені, де йому судилося пережити страшні місяці активних бойових дій та тимчасову окупацію. Батьківський дім було зруйновано. Анатоль Степаненко переїхав до Львова, де новий етап його життєвого та творчого шляху позначився великим виставковим проєктом «Анатоль Степаненко. Закодовані послання» (2025), експонованим в артцентрі «Меркурій», що зберігає великий архів робіт майстра. Виставка представила його твори різних років, акцентуючи увагу на інтермедіальній природі його креації.

Висновки. Отже, простежуючи творчий шлях Анатолія Степаненка, який простягнувся від пізньорадянських десятиліть до сучасності, віддзеркалив показові творчі спрямування українського андеграунду та новітні художні практики, стає очевидним, що притаманна йому мультимедіальність виростає насамперед з самої природи його обдарування — художника, поета, режисера, фотографа, з властивого йому постійного бажання розширювати межі власної креативності, випробовувати нові види мистецтва та матеріали, постійно відгукуючись на нові враження,

продукуючи нові ідеї, використовуючи можливості, які виникають на кожному наступному етапі розвитку мистецтва та суспільства. Творчість художника демонструє «іншу» версію українського мистецького поступу останніх десятиліть, де особливе місце належить вільній креативності, енергії творення того «суб'єктивного

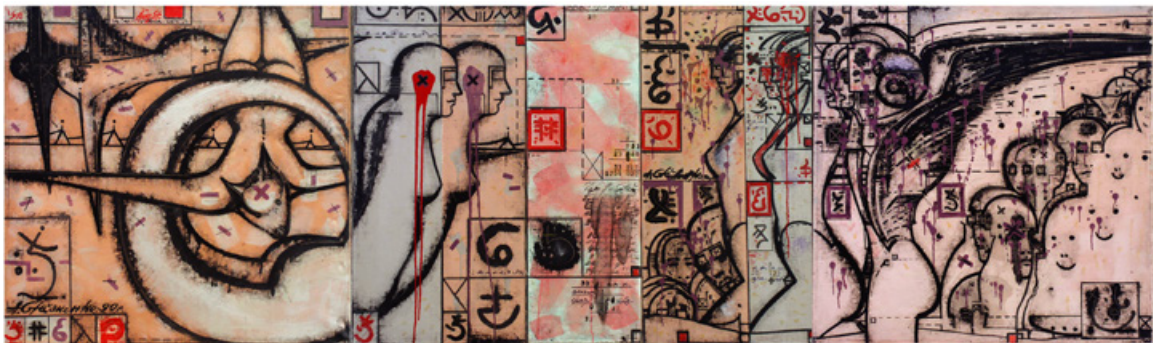
простору», який здатен проявляти себе за будь-яких обставин, надихаючись незалежною поезією митця. Творчість художника кореспондує зі спрямуванням українського мистецтва останніх десятиліть, де інтермедіальність, інтерес до археологічної та екологічно-етнографічної проблематики стає важливою й виразною тенденцією.



З серії «Бестії-травестії», кін. 1970-х



Крик птаха, 1989



Поліптих «Х-Гойетейя», 1990



Світлова інсталяція «Ворота Раю», 2012, фрагмент



Світлова інсталяція «Selena versus», 2010, фрагмент



Із проєкту «Там, на землі», 2010, фрагменти



Із проєкту «Амнезія», 2011, фрагменти



ЛІТЕРАТУРА

1. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ: АртЕк, 2003. 384 с.
2. Войтенко В. Сезон чудовиськ Анатолія Степаненка. *Відкритий український кінофестиваль «Молодість»*: Буклет. Київ: Молодь, 1990–1991. С. 22–23.
3. Войтенко В. Щур — істота делікатна. *Кур'єр муз.* 1992. № 3. С. 4.
4. Волинський В. Анатолій Степаненко: «Я виспівав пісню апокаліпсису». *Новини кіноекрану.* 1990. № 2. С. 5.
5. Время и вечность Александра Аксинина. В 2 тт. / сост. Л. Илюхина. Т. 2. Киев: Антиквар, 2017. 432 с.
6. Гончарова А. Малювання на берегах життя. *Збруч.* 14.06.2025. URL: <https://zbruc.eu/node/121678> (дата звернення 07.10.2025).
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
8. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А. В. Рябушкина, М. В. Уваровой. Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.
9. Жмурко Т. Вкус свободы и дух застоя: «Либертуха» Анатолія Степаненко. *Bird in Flight.* 10.08.2020. URL: <https://birdinflight.com> > 20200810-anatoly-stepanenko (дата обращения: 07.10.2025).
10. Калугіна О. Живе тіло мистецтва. *Час.* 1995, 24 лист.
11. Клех И. Ю. Инцидент с классиком. Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 256 с.
12. Комський Г., Клех І. Два погляди на Степаненка. *Ї.* 1992. Ч. 5. URL: <https://ji.lviv.ua/n5texts/n5.htm> (дата звернення 07.10.2025).
13. Коскін В. Анатоль Степаненко: мене веде художня непогора. *Демократична Україна.* 2016, 12 серпня.
14. Мисюга Б. Львівські хіппі і неофіційне мистецтво Львова 1970–1980-х рр. *Support Your Art.* 31.08.2020. URL: <https://supportyourart.com/columns/gippi-19701980/> (дата звернення 07.10.2025).
15. Мисюга Б. Митець за рамками табу. *Збруч.* 13.03.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/114843> (дата звернення 07.10.2025).
16. Окунева Е. Анатоль Степаненко — бунт романтики. *Huxley.* [2025]. URL: <https://huxley.media/ru/virtualnyj-muzej-sovremennogo-ukrainskogo-iskusstva-anatol-stepanenko-bunt-romantiki/> (дата обращения: 07.10.2025).
17. Островский Г. Сложность простого мира. *Советская графика* 75/76. 1977. С. 125–131.
18. Певний Б. Селективним оком. *Сучасність.* 1990. № 3. С. 32–45.
19. Сахарук В. У Гнилецьких печерах. *Post-nocturn.* 1992. № 40(54).
20. Сидор-Гібелінда О. Єретик постмодерну. *Артанія.* 2008. № 11. С. 34–38.
21. Сидор-Гібелінда О. Крапка, крапка, кома: нова серія Анатолія Степаненка. *Образотворче мистецтво.* 2009. № 2. С. 83–85.
22. Склярєнко Г. «Глибока синь» Анатолія Степаненка. *Арт-курсив.* 2021. № 5. С. 10–11.
23. Склярєнко Г. Мистецтво Анатолія Степаненка: між метеликом та песиголовцем. *Fine Art.* 2008. № 2. С. 94–101.
24. Склярєнко Г. Розмова з В. Толмачовим. Квітень 2025. Приватний архів авторки.
25. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2 кн. Кн. 2. Київ: Huss, 2020. 304 с.
26. Склярєнко Г., Маценко Н., Рай К., Рублевська Р., Естеркін І. 25 років присутності: Сучасні українські художники: Каталог. У 2 тт. Т. 2. Київ: ArtHuss, 2016. 356 с.
27. Степаненко А. Вірші. *Слово.* 1992. Ч. 21–22. С. 221.
28. Т. В. Надмір культури. Графіка Анатолія Степаненка. *Post-nocturn.* 1992. № 40. С. 41.
29. Федонюк С. Анатоль Степаненко: Сучасне мистецтво — це гра в гру. Розмова в Музеї Корсаків. *Район. Культура.* 23.04.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O2CpUkc4ons&list=PLD7ITMfRezwrYbiu79DKGbRbY9vnClw85&> (дата звернення: 07.10.2025).
30. Яців Р. М. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ: Наукова думка, 1992. 120 с.
31. Aksinin A. Metagrafika: 27 pazdzienika — 1 grudnia 2012. Galeria Pionova. 2012. 128 p.
32. Mitchell W. J. T. Picture Theory. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 445 p.

REFERENCES

1. Briukhovetska, L. (2003). *Prykhovani filmy. Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
2. Voitenko, V. (1990–1991). Sezon chudovysk Anatolia Stepanenka [The Season of Monsters by Anatol Stepanenko]. *Vidkrytyi ukrainskyi kinofestyval "Molodist": Buklet* (pp. 22–23). Kyiv: Molod [in Ukrainian].
3. Voitenko, V. (1992). Shchur — istota delikatna [The Rat Is a Delicate Creature]. *Kurier muz*, 3, 4 [in Ukrainian].
4. Volynskyi, V. (1990). Anatolii Stepanenko: "Ia vyspivav pisniu apokalipsysu" [Anatol Stepanenko: "I Sang a Song About the Apocalypse"]. *Novyny kinoekranu*, 2, 5 [in Ukrainian].
5. Ilyuhina, L. (Ed.). (2017). *Vremya i vechnost Aleksandra Aksinina* [Time and Eternity of Oleksandr Aksinin]. (Vol. 2). Kyiv: Antikvar [in Russian].
6. Honcharova, A. (2025, June 14). Maliuvannia na berehakh zhyttia [Drawing in the Margins of Life]. *Zbruc*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/121678> [in Ukrainian].
7. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern* [The Post-Chernobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernism]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
8. Jencks, C. (1985). *Yazyk arhitektury postmodernizma* [The Language of Post-modern Architecture] (A. V. Ryabushkin, M. V. Uvarova, Trans.). Moskva: Strojizdat [in Russian]. (Original work published in 1977)
9. Zhmurko, T. (2020, August 10). Vkus svobody i duh zastoya: "Libertuha" Anatolya Stepanenko [The Taste of Freedom and the Spirit of Stagnation: Anatol Stepanenko's Libertuha]. *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com/20200810-anatoly-stepanenko> [in Russian].
10. Kaluhina, O. (1995, November 24). Zhyve tilo mystetstva [The Living Body of Art]. *Chas* [in Ukrainian].
11. Kleh, I. Y. (1998). *Incident s klassikom* [The Incident With the Classic]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
12. Komsykyi, H., & Kleh, I. (1992). Dva pohliady na Stepanenka [Two Perspectives on Stepanenko]. *Yi*, 5. Retrieved from <https://ji.lviv.ua/n5texts/n5.htm> [in Ukrainian].
13. Koskin, V. (2016, August 12). Anatol Stepanenko: mene vede khudozhnia nepokora [Anatol Stepanenko: Artistic Rebellion Guides Me]. *Demokratychna Ukraina* [in Ukrainian].
14. Mysiuha, B. (2020, August 31). Lvivski khippi i neofitsiine mystetstvo Lvova 1970–1980-kh rr. [Lviv Hippies and the Unofficial Art of Lviv, 1970s–1980s]. *Support Your Art*. Retrieved from <https://supportyourart.com/columns/gippi-19701980/> [in Ukrainian].
15. Mysiuha, B. (2023, March 13). Mytets za ramkamy tabu [The Artist Beyond Taboo]. *Zbruc*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/114843> [in Ukrainian].
16. Okuneva, E. ([2025]). Anatol Stepanenko — bunt romantiki [Anatol Stepanenko — The Revolt of Romanticism]. *Huxley*. Retrieved from <https://huxley.media/ru/virtualnyj-muzej-sovremennogo-ukrainskogo-iskusstva-anatol-stepanenko-bunt-romantiki/> [in Russian].
17. Ostrovskij, G. (1977). Slozhnost prostogo mira [The Complexity of a Simple World]. *Sovetskaya grafika* 75/76, 125–131 [in Russian].
18. Pevnyi, B. (1990). Selektivnym okom [With a Selective Eye]. *Suchasnist*, 3, 32–45 [in Ukrainian].
19. Sakharuk, V. (1992). U Hnylets'kykh pecherakh [In the Hnylets Caves]. *Post-postup*, 40 [in Ukrainian].
20. Sydor-Hibelynda, O. (2008). Yeretyk postmodernu [The Postmodern Heretic]. *Artaniia*, 11, 34–38 [in Ukrainian].
21. Sydor-Hibelynda, O. (2009). Krapka, krapka, koma: nova seriia Anatolia Stepanenka [Dot, Dot, Comma: A New Series by Anatol Stepanenko]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 83–85 [in Ukrainian].
22. Sklyarenko, G. (2021). "Hlyboka syn" Anatoliia Stepanenka [Deep Blue by Anatol Stepanenko]. *Art-kursyv*, 5, 10–11 [in Ukrainian].
23. Sklyarenko, G. (2008). Mystetstvo Anatolia Stepanenka: mizh metelykom ta pesyholovtsem [The Art of Anatol Stepanenko: Between the Butterfly and the Cynocephalus]. *Fine Art*, 2, 94–101 [in Ukrainian].
24. Sklyarenko, G. (2025, April). Conversation with V. Tolmachov. Private archive of the author.

25. Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti* [Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence]. (Vol. 2). Kyiv: Huss [in Ukrainian].
26. Sklyarenko, G., Matsenko, N., Rai, K., Rublevska, R., & Esterkin, I. (2016). *25 rokiv prysutnosti: Suchasni ukrainski khudozhnyky: Kataloh* [25 Years of Presence: Contemporary Ukrainian Artists: Catalog]. (Vol. 2). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
27. Stepanenko, A. (1992). Virshi [Poems]. *Slovo*, 21–22, 221 [in Ukrainian].
28. T. V. (1992). Nadmir kultury. Hrafika Anatolia Stepanenka [Excess of Culture: The Graphics of Anatol Stepanenko]. *Post-postup*, 40, 41 [in Ukrainian].
29. Fedoniuk, S. (2024, April 23). Anatol Stepanenko: Suchasne mystetstvo — tse hra v hru. Rozмова v Muzei Korsakiv [Anatol Stepanenko: Contemporary Art Is a Game Within a Game. A Conversation at the Korsak Museum]. *Raion. Kultura*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=O2CpUkc4ons&list=PLD7lTMfRezwrYbiu79DKGbRbY9vnCIw85&> [in Ukrainian].
30. Yatsiv, R. M. (1992). *Lvivska hrafika. 1945–1990. Tradytsii ta novatorstvo* [Lviv Graphics, 1945–1990: Traditions and Innovation]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
31. Aksinin, A. (2012). *Metagrafika: 27 pazdzienika — 1 grudnia 2012*. Galeria Pionova [Metagrafika: October 27–December 1, 2012. Pionova Gallery] [in Polish].
32. Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago; London: University of Chicago Press.

GALYNA SKLYARENKO

THE WORK OF ANATOL STEPANENKO AT THE INTERSECTION OF ARTISTIC PRACTICES

Abstract. The article focuses on the work of Anatol Stepanenko, which emerged in the late 1960s within the unofficial Ukrainian art scene and continued to develop throughout the 1970s–2000s, reflecting characteristic tendencies toward interdisciplinarity and multimedia. His practice encompassed both traditional media (graphics and painting) and experiments with film, photography, performance, and object art. Developing within the post-conceptual framework, Stepanenko's artistic trajectory delineated the late Soviet and contemporary periods of Ukrainian visual art, demonstrating the paths of creative self-awareness and the formation of an individual artistic worldview. His artistic evolution unfolded in Kyiv and Lviv, while his work period in Basel and participation in international projects played a significant role in his career. Despite his active involvement in nearly all major group exhibitions in Ukraine during the 1990s–2000s, Stepanenko's works remain little known to the wider public and professional community. Nevertheless, they constitute an important page in the history of Ukrainian art, while the artist's intermediality represents a crucial element of contemporary artistic consciousness and defines the specificity of current artistic practices.

Keywords: post-conceptual practices, unofficial art, subjective exploration of space, artist's individuality.

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025

Інтелектуальне мистецтво Ірини Ситник як прояв художньої самотерапії Iryna Sytnyk's Intellectual Art as a Form of Artistic Self-Therapy

УДК 7.01:159.9:130.2

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346112

Олексій Роготченко

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, професор, заступник завідувача відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, секретар Національної спілки художників України з питань мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України
e-mail: rogotchenko2007@ukr.net

Oleksii Rohotchenko

D.Sc. in Arts Studies, Senior Research Fellow, Professor, Deputy Head of the Department of Theory and History of Culture at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine; Secretary for Art Studies at the National Union of Artists of Ukraine; Merited Art Worker of Ukraine
orcid.org/0000-0003-4631-8260

Світлана Роготченко

Доктор філософії з культурології, науковий співробітник відділу методології мистецької критики Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: tsv-inform@ukr.net

Svitlana Rohotchenko

Ph.D. in Cultural Studies, Research Fellow in the Department of Methodology of Art Criticism at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctoral Candidate (D.Sc. level) at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
orcid.org/0000-0002-6353-8591

Анотація. Стаття присвячена комплексному аналізу творчості Ірини Ситник — української художниці, культурологині, мистецтвознавиці й педагогині, чия діяльність репрезентує новий зріз сучасного образотворчого мистецтва України: трансформацію професійного мистця у фахового мистецтвознавця і навпаки. Це питання практично не досліджено в українських культурології та мистецтвознавстві, причини таких зрушень не з'ясовані. Автори статті обґрунтовують появу феномену «інтелектуального мистецтва» як специфічної художньої практики, що формується на перетині професійної мистецької й аналітичної дослідницької компетентностей. У фокусі уваги — міждисциплінарна природа творчого методу Ірини Ситник, що поєднує академічну живописну підготовку, культурологічний інструментарій та філософську рефлексію. Акцентовано на інтерпретації творчої діяльності мисткині крізь поняття «художньої самотерапії», яке автори вводять до наукового обігу для позначення процесу, у якому творчий акт стає формою психологічної стабілізації та стратегією подолання травматичного досвіду війни. У статті показано, що живопис Ірини Ситник — емоційно відкритий та орієнтований на людяні, впізнавані образи, — формує альтернативний спосіб переживання й трансформації воєнної реальності, пропонуючи глядачеві терапевтичний простір співпереживання. На основі аналізу ключових творів мисткині 2018–2025 років окреслено її стилістичну еволюцію, зокрема взаємодію фігуративних та експериментальних форм, використання пастозної техніки, символічної образності та біографічних мотивів. Таким чином, стаття пропонує перше системне наукове осмислення творчості Ірини Ситник у зв'язку із сучасними соціокультурними трансформаціями та формує концептуальні підвалини для подальшого вивчення «інтелектуального мистецтва» й художньої самотерапії як явищ новітньої української художньої практики.

Ключові слова: творчість Ірини Ситник, інтелектуальне мистецтво, художня самотерапія, сучасний український живопис, художниця, культурологиня, мистецтвознавиця.

Постановка проблеми. Вивчення нових форм художнього висловлювання, здатних виконувати як естетичні, так і терапевтичні функції, набуває особливої актуальності у сучасному українському культурному середовищі, що зазнає радикальних трансформацій під впливом російсько-української війни, й зокрема за наявності суспільного запиту на нові форми психологічної підтримки через мистецтво. Одним із таких феноменів постає творчість Ірини Ситник — художниці, доктора філософії з мистецтвознавства, доцента кафедри образотворчого мистецтва факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Вона демонструє принципово іншу модель взаємодії між художнім і науковим способами осмислення дійсності. Її діяльність, що поєднує професійну академічну живописну практику та дослідницьку аналітичність, окреслює появу нового сегмента у вітчизняному культурному полі — «інтелектуального мистецтва», побудованого на свідомій взаємодії образного мислення й науково-критичної рефлексії.

Проблема, яку висвітлює стаття, полягає у тому, що попри зростання інтересу до міждисциплінарних моделей творчості та розширення кола мистців, які поєднують кілька професійних компетентностей, в українському мистецтвознавстві практично відсутні ґрунтовні дослідження цього явища. Невивченими залишаються і причини появи таких фігур, і особливості їхнього впливу на трансформацію художнього процесу, і механізми формування нових жанрово-стилістичних моделей, зокрема тих, що виникають у контексті війни. У цьому сенсі творчість Ірини Ситник становить особливу цінність, оскільки демонструє не лише художню еволюцію, а й новий спосіб функціонування мистецтва як інструменту самотерапії — процесу, коли художнє створення стає засобом внутрішнього опору, психологічного відновлення та спільного емоційного переживання.

Саме тому ключова наукова проблема, яку артикулює дослідження, полягає в необхідності:

- теоретично осмислити феномен художника-дослідника в українському культурному контексті;

- визначити природу інтелектуального мистецтва, що формується на перетині аналітичного та емоційно-образного начал;

- розкрити механізми художньої самотерапії, які, будучи започаткованими в умовах війни, змінюють функції мистецтва та способи його соціального впливу.

Отже, постає завдання проаналізувати творчу постать Ірини Ситник не лише як індивідуального явища, але і як репрезентативний приклад ширших зрушень у структурі сучасного українського мистецького процесу, що засвідчують перегляд уявлень про роль мистця, його соціальну відповідальність, межі професійної ідентичності та потенціал мистецтва в умовах суспільної травми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Ірини Ситник досліджується у статті як один із напрямів сучасного живопису, актуальної культурології та мистецтвознавства. Думки авторів базуються на працях самої Ірини Ситник [1–5] та розвідках інших дослідників, зокрема Олексія Роготченка [6], Світлани Роготченко [7], Ольги Школьної [8; 9], а також на великій кількості каталогів художніх виставок, де були представлені твори І. Ситник [10–19].

Мета статті полягає у комплексному науковому осмисленні феномену «інтелектуального мистецтва» в сучасному українському живописі на основі творчості Ірини Ситник та у розкритті феномену художньої самотерапії (творчого акту, який у воєнний час функціонує як спосіб психологічної стабілізації, внутрішнього опору та переосмислення травматичного досвіду).

Виклад основного матеріалу. Ірина Ситник — мисткиня з оригінальним творчим почерком, чия діяльність суперечить усталеному в українському мистецтвознавстві уявленню про неможливість поєднання ролей мистця й дослідника. Переконавання, що художник не може бути повноцінним мистецтвознавцем, а мистецтвознавець — професійним мистцем, мало історичні підстави: у минулі періоди розвитку зображального мистецтва та мистецької критики лише одиниці професійних художників бралися за перо. Гірше склалися справи з перетворенням, або ж, правильніше сказати, перевтіленням професійних

мистецтвознавців у живописців, графіків чи мистців декоративно-ужиткового напрямку. Відбувалася підміна понять, коли мистецтвознавець, який досконало знав теорію та історію мистецтва, брався, не маючи фахової художньої освіти, за пензель чи олівець, перетворюючись на аматора.

Довгі роки (до початку 2000-х) у галереї «Митець» Київської організації Національної спілки художників України (КО НСХУ) проходили щорічні виставки «Мистецтвознавці малюють». З соціокультурної точки зору таке дійство дискредитувало та спростовувало саму ідею професійного мистецтва, адже «творчі» роботи мистецтвознавців були вкрай низького професійного рівня. Дисонанс у спілкуванні професійних мистців з мистецтвознавцями в образі аматорів призводив до конфліктів, адже критика з вуст персони, яка сама підмінює поняття, часто була недоречною. У 1970-х роках мистецтвознавці почали масово займатися декоративним мистецтвом, переважно малюванням батиків і створенням ювелірних прикрас. Це стало наслідком того, що у художні салони Художнього фонду України мали право подавати свої твори на реалізацію виключно члени Спілки художників України та народні майстри. Слід зазначити, що тоді до когорти народних майстрів, яку запропонувала утворити СХУ, пристало багато людей, які насправді не мали жодного стосунку до творчості. Модна біжутерія з бурштину, а далі з коралів та перлів, чеканки на міді, мідні браслети, гердани з бісеру і вироби з дерева та шкіри заохотили багатьох людей до так званого «народного мистецтва», творцями якого вони насправді не були. Практично ніхто з них не досяг високого творчого визнання, залишаючись на рівні заробітчан від мистецтва. Припинення практики щорічних виставок за квотою секції художньої критики та мистецтвознавства «Мистецтвознавці малюють» дещо покращила стан справ у столиці.

Необхідно згадати, що від 1980-х років до початку 2000-х до мистецтвознавчого загону доєдналося багато сильних професійних художників із вищою художньою освітою, котрі реалізовувалися як мистці і як мистецтвознавці. Серед них назвемо Людмилу Жоголь, Ореста Голубця, Галину Кусько, Романа Яціва, Ольгу Новицьку,

Тамілу Печенюк, Василя Гудака, Володимира Одрехівського, Михайла Бокотея, Олега Чуйка, Костянтина Чернявського, Віктора Сидоренка, Андрія Сидоренка, Олега Чуйка, Вікторію Мазур, Світлану Оляліну, Вероніку Зайцеву, Марину Юр, Тетяну Зузяк, Надію Бабій, Іванну Павельчук та інших. Це люди, які отримали професійну художню освіту і одночасно досягли успіхів у царині мистецтвознавства.

Згадаймо також, що чимало музикантів, не полишаючи першу професію, захистили дисертації з мистецтвознавства та культурології, як-от професори Віолета Дудчак та Ігор Савчук.

Можна згадати і про дівців, які мали першу освіту не мистецьку, але досягли успіхів на культурному полі. Це біолог Олександра Данченко, фізик Володимир Семиноженко, геолог Макс Вітик, економіст Світлана Роготченко, лікар Юрій Комельков, програміст Тетяна Миронова, професійний військовий Віктор Карпов та багато інших. Вони одержали другу професійну мистецтвознавчу або художню освіту, захистили кандидатські та докторські дисертації, провели ґрунтовні дослідження, створили виспрофесійні художні твори.

З соціокультурної точки зору такий перебіг подій є цілком слушний і закономірний, адже суспільні норми стрімко змінюються. Якщо у недалекому минулому переважна більшість людей мала одну вищу освіту, то у наш час нормально мати дві та більше вищі освіти. Це розширює горизонти творчості. Мистецтвознавство охоплює пограничні наукові сфери: історію, культурологію, журналістику, а художня творчість стає більш інтелектуальною, базуючись не лише на здібностях автора, але і на тих знаннях, які він здобув і засвоїв у попередні періоди життя. Настає ера так званого «інтелектуального мистецтва».

Перелік, що наведено вище, гідно доповнила Ірина Ситник — економіст, культуролог, художник, мистецтвознавець, викладач, галерист. Її творчість, як й особистість, виходить за межі типових уявлень про художню кар'єру у традиційних структурах вітчизняного мистецтва. Унікальність Ірини Ситник полягає у синтезі аналітичного мислення та художньої експресії. У минулому — фахівець фінансово-економічної сфери,

вона успішно трансформувала логіку раціонального мислення у галузі мистецької діяльності. Сьогодні вона — доктор філософії з мистецтвознавства, викладач фахових дисциплін в одному з провідних закладів вищої мистецької освіти України, плідна мисткиня й активна учасниця виставкових проєктів в Україні й за кордоном, член НСХУ.

Починаючи з 2018 року, Ірина Ситник стала активною учасницею художнього життя країни, брала участь у багатьох колективних виставках, що проходили у Києві та інших містах упродовж 2018–2025 років. Зокрема її живописні твори демонструвалися в залах НСХУ (на численних виставках), НАМ України (Культурно-мистецький проєкт «Україна мистецька», 2022), в Музеї історії Києва (персональна виставка «Моя палітра Києва», 2020); також Ірина Ситник мала персональну виставку в галереї КОНСУ «Митець» у Кременчуку («У краю сірих перлин» — триєнале «Art Nova», 2020). Більшість робіт мисткині знаходяться у приватних колекціях.

Ольга Школьна вважає, що проєкти Ірини Ситник «демонструють авторський шлях художниці, її особисті трансформаційні процеси, частково пов'язані з власними мистецтвознавчими здобутками останніх років. Перша персональна виставка мисткині пройшла у Zavalnyi-Art-Center 2018 року, де вже тоді авторкою було продемонстровано феєрію кольору і пластики у специфічній авторській “рельєфній” манері за допомогою мастихіну, за якою впізнаваний творчий почерк художниці у багатьох колекціях сучасного живопису, що дозволяє знавцям безпомилково здійснювати їх атрибуцію і захоплюватися грою особливо промодельованої світлотіні на поверхні роботи» [8].

За ініціативою Ірини Ситник 2018 року створено творчу платформу Stiviartproject. У рамках проєкту діє Художня студія-майстерня живопису та рисунку для дорослих і дітей «Stivi Art Studio». Як керівниця та викладачка студії, Ірина Ситник провела низку творчих заходів в освітніх і культурних закладах Києва, зокрема, майстер-класи з живопису у виставкових просторах Zavalnyi Art Center, Музею історії Києва, загальноосвітніх навчальних закладах Києва. Вона запровадила

живописні пленери у Національному ботанічному саду імені М. Гришка НАН України (Київ). Також Ірина Ситник є розробницею власних методик викладання живопису для дітей і дорослих, Мисткиня зареєструвала близько 70 авторських прав на твори. Її підпис-монограма «STIVI» похідна від дівочого прізвища.

Від початку 2025 року Ірина Ситник, паралельно з реалізацією власних персональних артпроєктів, активно виступає як кураторка та ідейна натхненниця колективних культурно-мистецьких ініціатив. У своїй практиці вона поєднує кураторську та артменеджерську функції, що зумовлено особистісними прагненнями до міждисциплінарної взаємодії та розумінням об'єктивних потреб сучасного культурного середовища.

У жовтні 2023 року Ірина Ситник закінчила аспірантуру у Київському університеті імені Бориса Грінченка і блискуче захистила дисертацію на здобуття ступеня доктора філософії у галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» за темою «Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини XX — початку XXI століть». Слід зауважити, що жоден мистецтвознавець не дослідив творчість Тетяни Яблонської так повно й усебічно, як це зробила Ірина Ситник.

Паралельно з науково-дослідною діяльністю Ірина Ситник продовжувала займатися живописом. Не буде перебільшенням сказати, що на початку повномасштабного вторгнення Росії він «лікував» її від важких переживань. Але цілком можливо, що творча активність мисткині була не порятунком, а наступом, боротьбою власною, творчою, індивідуальною. Ірина Ситник зробила серію пейзажів, які нагадують про мирне щасливе життя і заперечують війну. Готуючись до персональних виставок, вона записала у нотатнику: «Надихайтесь життям, усім, що послано Всесвітом, насолоджуйтесь думками та пошуками себе, творіть і створюйте. Всім бажаю світлих думок, складних роздумів і гармонії з собою та Вищим світом» [19]. У цих словах — нескорений дух мистця і впевненість у Перемозі.

Ірина Ситник як художниця має коло шанувальників її складної живописної манери, як дослідниця — коло читачів, адже її тексти характеризуються глибиною знань предмету і структурованою побудовою. Авторка сьогодні знаходиться серед тих арткритиків, культурологів та мистецтвознавців, які не лише досліджують свою і чужу творчість, а, що головне, демонструють високий рівень мистецтвознавчої науки. Стосовно живопису можна впевнено стверджувати, що Ірина Ситник майстер бездоганної побудови композиції — з математичною точністю, у вивірній перспективі, й академічне володіння кольором підсилює емоцію. У доробку художниці не знайдеться жодної неемоційної роботи. Емоції різного ступеню проявленості: яскраві, викличні, приховані, завуальовані, — але вони завжди є. Цим і приваблює глядача її живопис. У доробку Ірини Ситник представлені й гіперреалістичні живописні твори, що засвідчують її високу технічну майстерність. Вона перебуває у постійному пошуку нових художніх рішень, її інтерес спрямований на експеримент, трансформацію і розширення меж образного мислення, що й визначає динаміку її художньої еволюції.

Психоаналітики твердять, що творчі особистості мислять образами, на відміну від пересічних людей, які мислять категоріями, й важко з цим сперечатися. Творчі люди сприймають світ серцем, трансформуючи у власних роботах. Те, що відбувається навколо, стає емоційним складником художнього процесу, де дрібниць не існує: митець отримує поштовх до творчості часто від того, на що перехожий не зверне увагу. Особисте ставлення Ірини Ситник до образів, що народжується на полотні, майже завжди філософське. Твори постають як візуалізовані роздуми й символічні спогади. Саме ця багатозначність створює простір для глядацької інтерпретації, запрошуючи до співпереживання й активного домислення сенсів.

У фокусі нашого дослідження — нещодавня персональна виставка живопису Ірини Ситник «Всесвіт жінки» у виставкових залах НСХУ у Центральному будинку художника (Київ, вересень 2025 року).

У нинішній НСХУ налічується до 5 тисяч членів. За 80 років існування спілки через неї

пройшло кілька сотень тисяч мистців. Знайти своє місце у такому гурті вкрай важко. Сотні, тисячі різних доль, мільйони різних творів — чесних, талановитих, кон'юнктурних, розкутих, філософських. Багатьох мистців уже забули, але багатьох не забудуть ніколи. Є твори односторонні, але є такі, що залишаться в історії мистецтва надовго, якщо не назавжди. Інколи у виставкових залах доводиться чути від глядачів короткі висновки: «Подобається», «Не подобається», «Таке було». І зовсім не часто: «А це щось новеньке». Це мало зрозумілий феномен виставкової таїни. Нав'язати думку пересічному глядачеві — людині, яка прийшла з вулиці, — практично неможливо. Змінити думку може мистецький критик, глядач же практично оцінку не міняє. Головним маркером зацікавленості є те, скільки часу глядач проводить поряд із мистецьким твором. Біля картин Ірини Ситник люди стояли по пів години, що фантастично, зважаючи на ритм сьогоднішнього. Що ж насправді так приваблює у творчості художниці?

Головні переваги мистецтва Ірини Ситник — зрозумілість і щирість. Відкритість, правдивість і чесність висловлювання формує особливу емоційну взаємодію між твором і глядачем, автентичність художньої мови відгукується і зумовлює глибоке емоційне сприйняття. Вже потім ідуть майстерність, композиційна правильність. Сьогоднішнє строкате мистецтво, коли художнику, на відміну від тоталітарної доби, дозволено усе, показує у виставкових залах найрізноманітніше. Ще так недавно практично заборонене абстрактне мистецтво домінує на багатьох виставках. Уже давно дозволено, і заохочується, зображення сакральних образів. Менше стало творів філософських, менше портретів, практично зникла жанрова картина. Мало творів-роздумів, творів-споминів, настроєвих пейзажів; часом без текстового супроводу зрозуміти, що хотів сказати автор, важко. Такий висновок не добрий і не поганий — таким є сучасний етап української та світової візуальності. Потроху втрачається національна складова. Красивий, соковитий живопис — безперечна перевага українського образотворчого мистецтва недавніх років — може бути авторства людини, яка живе у будь-якій точці світу.

Певно, саме це і пояснює, чому твори Ірини Ситник подобаються такій великій кількості людей. Її творчість зрозуміла. Це те, що ми пропонуємо називати «інтелектуальне мистецтво» — не вторинне, не копійоване, а оригінальний авторський стиль, який сьогодні формує нову мистецьку платформу. Стиль не агресивний, не жахаючий. Це живописна розповідь про життя художниці, її родину, про внутрішні та зовнішні переживання, про її філософію та почуття. Мисткиня пропонує власну сповідь, а сповідь переважно буває чесною. Ірина Ситник не нав'язує свої думки. Її твори, особливо коли їх багато в одному експозиційному просторі, створюють особистий світ художниці, який відкривається тим, задля кого мисткиня так наполегливо працює.

Долі українських мистців після повномасштабного вторгнення ворога склалися по-різному. Страшне слово «війна» перевернула мистецьку природу. Красиве сховалося десь у глибині підсвідомості й чутливість провидця, того, хто вчора оспівував мирне життя, мусила шукати порятунку у нових реаліях, де смерть, сирени, бомбардування. Для більшості мистців це стало трагедією, для багатьох невинною. У переважній більшості творчих майстерень, навіть на землях, де не точилися бої, мистецтво зупинилося. Але, за принципом маятника, в одних майстернях світло згасло, в інших, навпаки, запалало. Першими схаменулися молоді мистці, які почали активно викладати свої роботи-рефлексії у соцмережі. Далі настала черга свідомих і тих, хто не злякався викликів долі. У перших рядах других опинилася Ірина Ситник, яка не сховала мольберт, фарби й пензлі, стала працювати з подвійною силою.

Слід зауважити, що художниця в авторській стилістиці вибрала дещо неочікуваний прийом, який, утім, має прагматичне пояснення. За першою освітою Ірина Ситник економіст, тобто математик, логік. 1999 року вона закінчила Київський інститут туризму, економіки і права за спеціальностями «Менеджмент економіки», «Бухгалтерський облік та аудит». Київський інститут імені Бориса Грінченка, який вона закінчила 2018-го, дав другу вищу, мистецьку освіту. Для випускників цього закладу характерною рисою є декоративізм. Об'єднання двох складових дало сподіваний

результат. Твори художниці, яка досконало володіє академічним малюнком, часом нагадує наївне мистецтво. Але насправді це лише форма. На цьому етапі її творчого шляху звернення до наївного мистецтва можна пояснити бажанням бути зрозумілою для людей, для переважної більшості тих, хто її оточує сьогодні, у важкий час випробувань. Мисткиня час від часу звертається до інших стилів і напрямів образотворчості, нерідко демонструючи класичний реалістичний стиль, — а інколи й абстрактний живопис. Вона любить мастихін і пастозний мазок, часто ліпить форму кольором, розкладаючи його на шари й прошарки. Хоча інколи її колір локальний, скромний. 2022 року Ірина Ситник намалювала великий філософський твір «Мій сон» 80x100 см. Головний герой — стілець, що знаходиться у пустій кімнаті. У перші дні повномасштабного вторгнення таких пустих домівок, які раптово покинули мешканці, було дуже багато. Люди зникли, вулиці спустіли — таким був на весні 2022 року Київ.

Зовсім іншим твором того страшного 2022 року було живописне полотно «Трансформація». Воно має вигадливу побудову композиції, де погляд глядача увесь час повертається від фігури жінки, яка летить у просторі, до криваво-червоних троянд, що охопили нижню частину полотна. Складний синій колір з такими самими синіми яблуками, що символізують планети, став ідеальним тлом для нереальної декорації. Цей твір наштотує авторку на іншу філософську тему, що викреслиться з її уяви і сформується як психологічний портрет.

Наступною знаковою роботою військового часу, уже у 2023 році, став твір «Мої думки». Безумовно, це автопортрет — розповідь про переживання дружини, мами, творчої особистості, життя якої в одну секунду, як і в інших мирних українців, перетворилося на пекло. Пізніше авторка скаже про цей живопис: «Сила думки має колосальну міць. Усі дії людини — результат її думок, їхнє втілення» [19]. Цей портрет — акт боротьби індивідуума з дійсністю, протистояння внутрішнього світу мисткині з непереборною силою. Як і безліч жінок України, вона бореться і ніколи не здається. На персональній виставці на цей твір звертали чи не найбільше уваги.

2022–2025 роки стали етапними у творчості Ірини Ситник. Вона працює без зупину, живопис складнішає. Чергування фігуративних творів з розкутими емоційними пейзажами, зробленими швидко, немов клаузури («Ніч. Місяць», «Снопи... по дорозі в Кмитівський музей», 2022), створює калейдоскоп творчого завзяття. Ірина Ситник впевнено долає наступні вершини творчості, з-під пензля народжується складний у виконанні триптих загальною довжиною понад три метри з 27 фігурами «Колісниця життя» (2023). Італійський філософ Умберто Еко писав про метафізичний символізм у творі філософа, який споглядає структуру речей і бачить у ній красу і відбиток Божественного, — адже існує універсальна алегорія сприйняття світу, де кожна річ, окрім буквального значення, має ще значення моральні, алегоричні, містичні. Залишаючись головною героїнею твору (художниця вдало розпрацьовує уже знайдену тему, де жінка летить у вирії), вона зображує фігуру у просторі у трьох ракурсах: центральна біла, ліва синя і права коричнева. Усі вони розміщені на першому плані, привертаючи увагу глядача. На другому плані — видовжений віз з чотирма парами коліс у який запряжені люди різної статі й віку. Віз як подіум, віз як платформа довжиною у життя, на якій демонструється прожите: від наймиліших споминів людини, безтурботних веселощів і танців, до філософського осмислення прожитого і можливого майбутнього. Група людей праворуч возу стоїть у черзі. Про що це? Художниця запрошує глядача до співбесіди. Для кожного своя відповідь. Ольга Школьна цю композицію прокоментувала так: «робота змусила присутніх подумати і про сучасні бурлески, де місце людини в центрі помосту, на якому їй доводиться виконувати свої професійні “бугі-вугі”, і не кожна втримується стояти на цьому лобному місці. Дехто при цьому падає і опиняється таким “янголом, що перекачується на своїй кульці”, помахуючи крильцями, наче метелик для заспокоєння душі. Інші ж втримуються тільки за рахунок балансування на шарі, наче однойменна дівчинка з полотна Пабло Пікассо. І так чи інакше, оновлений зміст уготований кожній дійовій особі, котра стояла в черзі на колісницю життя, тягнула її, або просто надкушувала гріховний

заборонений плід, що з того часу ставав синьо-зеленкуватим, інколи багровим, наче темна венозна кров, котра тромбується в жилах» [9, с. 56].

На творі «Дитинство» із серії «Сила Роду» (2025) хотілося б зупинитися детальніше. Питання, певне, риторичне: як можна заспокоїти душу свою і глядача? Можливо, зробивши щирий, правдивий живопис. Зображена київська квартира початку 1980-х, яка несе риси попередніх десятиліть, 1970-х, 1960-х... У загальному коридорі на стіні висить телефон, апарат і номер один для усіх мешканців комуналки — предмет загального користування, гордість і радість тодішньої комунікації. Маленька дівчинка — головна героїня твору. Поки дорослих нема вдома, вона принесла ослінчик і залізла на нього, аби набрати номер подружки. Дивно, але такою, здавалося б тривіальною темою і розповіддю художниця зачепила підсвідомість старшого люду і подарувала усмішку сьогоднішній молоді, яка точно не чула про загальний телефон у коридорі комунальної квартири. Твір став бестселером виставки, коло нього фотографувалися відвідувачі найбільше.

Насправді у творчості Ірини Ситник усе набагато глибше. Залишаючись однією з найобізнаніших у творчості Тетяни Яблонської мистецтвознавиць, вона неначе користується підказками геніальної художниці у своїх живописних творах. У науковій статті про колористику Тетяни Яблонської [2] Ірина Ситник вбачає реальний вплив закарпатської школи на живописну манеру мисткині на певному етапі її творчості. Цей висновок слушний, а для авторки дослідження ще й дозвіл використовувати у власній творчості чийсь відкриття, — не копіювати, не компіювати, а саме сприймати досягнення майстрів минулих епох у власному мистецтві.

В іншій статті, «Суровий стиль як рефлексія досвіду війни у творчості номенклатурної художниці радянської України Тетяни Яблонської» [4], авторка намагається пояснити, чому така відома художниця, як Тетяна Яблонська, лауреатка Сталінської премії, звернулася до напівзабороненого у тодішньому мистецтві суворого стилю, до якого нерідко приставали мистці, які боролися із системою. Насправді єдиної відповіді стосовно суворого стилю в українському та загальносоюзному

мистецтві досі немає [6]. Можна зробити припущення, що Ірина Ситник зрозуміла, що Тетяна Яблонська звернулася до суворого стилю, аби бути ближчою до народу, до людей, які її оточують. Ностальгія за київською комунальною квартирою на Печерську, де пробігли дитячі роки Ірини Ситник, впливає на її сьогоdnішній внутрішній світ, — складний світ особистості, яка прийшла у мистецтво непрямим шляхом, пронісши крізь роки життя незгасне прагнення до творчості. А комунальна квартира і дівчинка із золотим волоссям — це відповідь на питання «Хто ми й звідки?».

Серія «Сила роду», до якого входить картина «Дитинство», виникла не одразу. Ще до початку повномасштабної фази війни, у 2019 році, художниця намалювала себе в образі маленької дівчинки («Вулиця мого дитинства» із серії «Сила роду»), яка сидить на колінках перед відкритим великим вікном тієї самої печерської комунальної квартири. Вікно виходить на центральний вхід надвратної церкви Києво-Печерської Лаври. Практично фотографічним є зображення на третьому плані Успенського собору та дзвіниці. Юна героїня нагадує ангела, і мисткиня, власне, зображає усі атрибути раю. У клітці на столі сидять дві зелені пташки, буйна зелень дерев з лівої частини композиції підсвідомо нагадує райські кущі, а бані храму і дзвіниці налаштовують глядача на елегійний настрій. В уявленні уже дорослої Ірини Ситник дитячі роки її безтурботного життя постають раєм.

Далі у серії «Сила роду» народжується іще один твір — «Я з бабусею» (2024). Тут наче оживає старе чорно-біле фото, розмальоване фотографом аніліновими фарбами за модою тих років. Маленька дитинка на руках у ще молодої бабусі — це сама художниця, адже портрет дівчинки нагадує її сьогоdnішні риси. Головний колір твору блакитний. У блакитну сукню вбрана бабуся, блакитна піжама в онуки, блакитне тло позаду фігур. Змінюється лише насиченість колірної гами, додаючи радісного настрою.

Ірина Ситник, як і багато інших мистців, вдало розпрацьовує, трансформує раніше знайдені образи в різних творах. Жінка із золотавим волоссям, яку часто можна побачити на картинах — це сама

мисткиня. Вперше вона з'явилася на полотні у творі 2023 року «Я і Нортіс. Дома завжди затишно». Образ дитячого раю авторка переносить у день сьогоdnішній. Доросла, спокійна та врівноважена жінка зображена разом з улюбленим псом Нортісом. Застосовано принцип фотографічної композиції, коли герої дивляться в об'єктив фотоапарату. Старовинне фортепіано на задньому плані створює атмосферу затишку. Роки навчання в музичній школі залишилися в минулому, однак відіграли важливу роль у формуванні конструктивного мислення, вплинувши на подальше світосприйняття Ірини Ситник. Навички, набуті в той період, зберігаються й досі: інструмент за бажанням знову «оживає» під руками, слугуючи внутрішнім джерелом рівноваги та творчої зосередженості.

На наступному полотні знову молода жінка із золотавим волоссям. Це автопортрет, але не тільки, адже героїня змінюється в образах відповідно до настрою і ситуації. Використовуючи відомий мотив трьох грацій, Ірина Ситник створює дивовижний твір «Trio Grace» (2024), де зображує трьох жінок, розвертаючи центральну фігуру спиною до глядача. На той час Ірина Ситник уже півтора року безперервно працює у майстерні. Професійні живописці використовують термін «розпрацьована». Це переважно стосується стану мистця, коли живописна якість твору досягає вищої професійної точки. У «Граціях» це особливо помітно, бо живопис стає прозорим, легким, невимушеним. Дві красуні-героїні праворуч і ліворуч центральної фігури складають головний акцент композиції. Інтрига залишається у центральній фігурі — увага глядача зосереджена на її спині. Квіти рожево-червоного кольору підводять ризик у нижній частині композиції, створюючи святковий настрій і радість від сприйняття. Фігура праворуч — це сама авторка, і лише «божевільно» розвіяне вітром її золотаве волосся підказує, що спокій твору зовнішній, оманливий. Насправді емоції вирують, і тут художниця створила складний образ жінки-спротиву.

Ірина Ситник співець рідного міста. Київ стає її героєм у дитячих спогадах, другом, порадиником, наснагою. «Андріївська церква й каплиця» (2017) — імпресіоністичний твір нереалістичного

штибу. Вітер розхитує дерева й уяву глядача, усе у русі, наче й бані церкви танцюють якийсь дивний танок. Так буває насправді, коли швидко пропливають хмари на небі. Картину «Видубицький монастир» (2018) написано з натури, художниця стояла серед буйного весняного бузку на терасі Нового ботанічного саду. Це улюблене місце для фотографування тисяч відвідувачів унікального парку бузку, важко уявити, скільки фотографій зроблено з цієї точки. Авторка спеціально обрала це місце, підкреслюючи свою причетність до загального захоплення краєвидами з банями церков Видубицького монастиря на першому плані і мостом метро та новобудовами лівого берега на другому.

Твір «Ансамбль Андріївського узвозу» (2018) дещо відрізняється від звичної манери художниці. Тут вона вирішила скористатися авторською пастозною технікою швидкого малювання, де пензель робить лише натяк, балансуючи між кольором і формою, широкий мазок ліпить форму товстим шаром фарби. У картині «Андріївська церква. Осінь» (2019) творчий прийом повторюється. Мисткиня поставила мольберт на найвищій точці Андріївського узвозу — горі Уздихальниці, де завжди багатолюдно, студенти мистецької академії, екскурсанти, художники... Це живопис а-ля прима, соковитий і свіжий. Композиційна домінанта — Андріївська церква, і бароковий стиль храму не контрастує, а вдало підтримує стару подільську забудову межі XIX–XX століть. Жовтогаряче листя осіннього дерева на передньому плані нагадує волосся золотаво-руді красуні з інших картин Ірини Ситник. Вони завжди разом, мисткиня і місто. Думку авторів підтверджує і Ольга Школьна, яка зазначає: «Окрасами виставки стали твори “Видубицький монастир” 2018 р., “Пирогів, весна, стара церква” 2018 р., “Співоче поле. Море квітів” 2020 р. Низка цих та інших полотен потім була замовлена авторці поціновувачами з усіх куточків України та з-за кордону» [8, с. 158].

Продовжує київську тему полотно «Мій Київ у потоці сьогодення» (2020). Героїня виросла, стала студенткою. Вона стоїть коло розкритого вікна квартири на Печерську. Попереду міст метро, Русанівські новобудови лівобережжя

і буйна зелень весняного правого берега. Підтримує цю тему пейзаж «Вид з вікна майстерні» (2019–2020). Та сама батьківська квартира на Печерську, але глядач уже дивиться не на Дніпро, а у двір. Банка з пензлями й фарби на першому плані, на підвіконні, цегляна п'ятиповерхівка на другому і багатоповерхові печерські сучасні новобудови на задньому плані картини. Звичайний міський пейзаж, повсякденний але дуже рідний для героїні.

Поряд із портретами й пейзажами героями картин Ірини Ситник є квіти. До прикладу, картина «Лілія» (2022) має незвичний формат, видовжений по горизонталі. Буремний білий колір квітки на тлі неспокою — символ стану душі не лише мисткині, але й багатьох людей, хто не кинув країну і живе у жаху війни. Квітам Ірина Ситник узагалі приділяє багато уваги. Недарма для афіші й обкладинки каталогу персональної виставки «Всесвіт жінки» (2025) вона обрала твір «Амариліс зацвів» (2024). Червона квітка на зеленому стовбурі у прозорій вазі з водою на тлі вікна символізує день сьогоднішній, надію на мирне життя. Мир після війни цінується значно сильніше.

Висновки. Проведений аналіз творчості Ірини Ситник дає підстави стверджувати, що її доробок репрезентує новий тип художньої практики, який у статті окреслено поняттям «інтелектуальне мистецтво». Він формується на перетині професійної академічної підготовки, аналітичного мислення та культурологічно-філософської рефлексії. В особі мисткині поєднуються дві ідентичності, що доповнюють одна одну, — художниці та дослідниці, що зумовлює якісно інший спосіб побудови художнього висловлювання в українському культурному контексті.

У дослідженні показано, що у творчості Ірини Ситник виразно проявляється феномен художньої самотерапії, притаманний мистецьким практикам періоду війни. Саме творення стає для мисткині формою внутрішнього опору, способом психологічного відновлення та засобом переосмислення травматичного досвіду. Її живопис, сповнений зрозумілих, людських образів, створює для глядача емоційний простір співпереживання, у якому індивідуальна історія мистця перетворюється на спільний досвід. Стилістична еволюція

Ірини Ситник засвідчує її постійний творчий пошук та здатність трансформувати художню мову відповідно до внутрішніх і зовнішніх соціокультурних імпульсів. Значна увага до біографічних мотивів, образів дитинства, київського міського ландшафту, а також до символічних жіночих постатей формує цілісний світоглядний наратив, що поєднує особистісне й універсальне.

Показово, що творчість мисткині закономірно резонує із запитамі суспільства воєнного часу, адже поєднує зрозумілість образів, щирість емоцій та інтелектуальну рефлексивність. Саме ця синтетична якість дає змогу розглядати її роботи як значущий приклад нової мистецької

парадигми, що виникає в українському візуальному мистецтві.

Таким чином, постать Ірини Ситник є репрезентативною для ширших культурних трансформацій: перегляду ролі мистця, розширення професійної ідентичності, формування нових моделей художнього висловлювання та зростання значення мистецтва як простору терапії й соціальної комунікації. Результати дослідження дають підстави стверджувати, що «інтелектуальне мистецтво» й художня самотерапія постають перспективними напрямками подальших мистецтвознавчих розвідок у контексті сучасного українського культурного процесу.



Ірина Ситник. «Мої думки...», 2023–2025



Ірина Ситник. «Очікую, хочу додому», 2022



Ірина Ситник. «Мій сон», 2022



Ірина Ситник. «Спокій», 2025



Ірина Ситник. «Трансформація», 2022



Ірина Ситник. «Ніч. Місяць», 2022

ЛІТЕРАТУРА

1. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ — початку ХХІ століть: дис. ... д-ра філософії: Спеціальність 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, Галузь знань 02 — Культура і мистецтво / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 379 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45937> (дата звернення 08.09.2025).
2. Sytnyk I. Studies of Coloristics in the Creative Work of Tetiana Yablonska Under the Influence of the Transcarpathian School of Painting. *Paradigm of Knowledge*. 2022. Vol. 2 (52). P. 5–18. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(52\)2022.1](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(52)2022.1)
3. Sytnyk I. Conceptual and Artistic Fundamentals of Tetiana Yablonska's Neo-Folklorism. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17 (2). С. 35–40. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247955](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247955)
4. Sytnyk I. Surovy Stil as a Reflection on the Wartime Experience in the Work Tetyana Yablonska, a Nomenklatura Artist of Soviet Ukraine. *Hu Arenas*. 2023. <https://doi.org/10.1007/s42087-023-00348-4>
5. Ситник І. Дисципліна артбізнес у сучасній едукативній сфері. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 2. С. 186–193. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-27>
6. Роготченко О. О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. 2-ге вид. Кн. 1. Київ: Ліра-К, 2025. 512 с.
7. Роготченко С. Художня терапія нового масштабу: від ескізу до виставки. *Сучасне мистецтво*. 2024. Вип. 20. С. 69–80. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319110>
8. Школьна О. Феєрія кольору і пластики у виставкових проєктах Ірини Ситник 2010–2020-х рр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74 (2). С. 156–164. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-24>
9. Школьна О. Тексти. Ситник І. В. Альбом-каталог. Київ, 2025. 88 с. С. 14, 28, 42, 56, 64.
10. Ситник І. В. Авторський каталог-презентація «Барви життя». Живопис. Каталог творів. Київ, 2017. 48 с. [36 творів живопису І. В. Ситник].
11. Ситник І. В. «Настрій... Відчуття... Враження...». Живопис: каталог виставки. Київ, 2018. 32 с. [30 творів живопису І. В. Ситник].
12. VII Всеукраїнська триєнале живопису. Київський живопис: каталог виставки / вступ. ст. І. Волощук. Київ, 2019. 104 с. [І. В. Ситник. Твір «Виїзд за межі міста». С. 94].
13. Всеукраїнська різдвяна виставка «Київ — місто, де все починається». Живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво: каталог виставки / вступ. ст. В. Чепелик. Київ, 2019. 64 с. [І. В. Ситник. Твір «Зимова прогулянка». С. 31].
14. Ситник І. В. «Моя палітра Києва». Живопис: каталог виставки. Київ, 2020. 84 с. [35 творів живопису І. В. Ситник].
15. Всеукраїнський мистецький захід до Дня художника. Живопис, графіка, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво: каталог виставки / вступ. ст. В. Чепелик. Київ, 2021. 70 с. [І. В. Ситник. Твір «Ансамбль Андріївського узвозу». С. 32].
16. Всеукраїнська різдвяна виставка. Живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво: каталог виставки / вступ. ст. В. Чепелик. Київ, 2021. 54 с. [І. В. Ситник. Твір «Зима. Ботанічний сад». С. 25].
17. Україна і світ очима художників. Всеукраїнський культурно-мистецький захід до Дня художника. Живопис, графіка, скульптура: каталог виставки / вступ. ст. К. Чернявський. Київ, 2022. 20 с. [І. В. Ситник. Твір «Золота вуличка. Прага». С. 9].
18. Всеукраїнська різдвяна виставка. Живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво: каталог виставки / вступ. ст. К. Чернявський. Київ, 2022. 38 с. [І. В. Ситник. Твір «Liberatio in electione». С. 13].
19. Ситник І. В. «Живу...». Живопис: каталог виставки. Київ, 2023. 70 с. [34 твори живопису І. В. Ситник].

REFERENCES

1. Sytnyk, I. V. (2023). *Tetiana Yablonska's Artistic Career Within the Cultural and Artistic Processes in Ukraine in the Middle of the 20th and the Early 21st Century* (Ph.D. Dissertation in Fine Arts). Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv, Ukraine. Retrieved from <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45937> [in Ukrainian].
2. Sytnyk, I. (2022). Studies of Coloristics in the Creative Work of Tetiana Yablonska Under the Influence of the Transcarpathian School of Painting. *Paradigm of Knowledge*, 2(52), 5–18. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(52\)2022.1](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(52)2022.1)
3. Sytnyk, I. (2021). Conceptual and Artistic Fundamentals of Tetiana Yablonska's Neo-Folklorism. *Artistic Culture. Topical Issues*, 17(2), 35–40. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247955](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247955)
4. Sytnyk, I. (2023). Surovy Stil as a Reflection on the Wartime Experience in the Work Tetyana Yablonska, a Nomenklatura Artist of Soviet Ukraine. *Hu Arenas*. <https://doi.org/10.1007/s42087-023-00348-4>
5. Sytnyk, I. (2025). Art Business Discipline in the Contemporary Educational Field. *Current Issues of the Humanities*, 89(2), 186–193. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-27>
6. Rohotchenko, O. (2025). *Shistdesiat totalitarnykh rokiv: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy* [Sixty Totalitarian Years: The Visual Art of Ukraine] (2nd ed.). (Vol. 1). Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
7. Rohotchenko, S. (2024). Art Therapy on a New Scale: From Sketch to Exhibition. *Contemporary Art*, 20, 69–80. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319110>
8. Shkolna, O. (2024). A Feiry of Color and Plastic in the Exhibition Projects of Iryna Sitnyk 2010s — 2020s. *Current Issues of the Humanities*, 74(2), 156–164. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-24> [in Ukrainian].
9. Shkolna, O. (2025). Teksty [Texts]. In I. Sytnyk, *Albom-kataloh* [A Catalogue Album] (pp. 14, 28, 42, 56, 64). Kyiv [in Ukrainian].
10. Sytnyk, I. (2017). *Avtorskyi kataloh-prezentatsiia "Barvy zhyttia."* Zhyvopys. Kataloh tvoriv [Author's Catalogue-Presentation *The Colors of Life*. Painting. A Catalogue of Works]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Sytnyk, I. (2018). *"Nastrii... Vidchuttia... Vrazhennia..."*. Zhyvopys: kataloh vystavky [Mood... Feeling... Impression... Painting: An Exhibition Catalog]. Kyiv [in Ukrainian].
12. *VII Vseukrainska triennale zhyvopysu. Kyivskyi zhyvopys: kataloh vystavky*. (2019). [VII Ukrainian Triennial of Painting. Kyiv Painting: An Exhibition Catalog] (I. Voloshchuk, Introduction). Kyiv [in Ukrainian].
13. *Vseukrainska rizdviana vystavka "Kyiv — misto, de vse pochynaietsia."* Zhyvopys, hrafika, dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: kataloh vystavky. (2019). [Ukrainian Christmas Exhibition *Kyiv — the City Where Everything Begins*. Painting, graphics, decorative and applied arts: An exhibition catalog] (V. Chepelyk, Introduction). Kyiv [in Ukrainian].
14. Sytnyk, I. (2020). *"Moia palitra Kyieva."* Zhyvopys: kataloh vystavky [My Palette of Kyiv. Painting: An exhibition catalog]. Kyiv [in Ukrainian].
15. *Vseukrainskyi mystetskyi zakhid do Dnia khudozhnyka*. Zhyvopys, hrafika, skulptura, dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: kataloh vystavky. (2021). [Ukrainian Art Event for Artist's Day. Painting, graphics, sculpture, decorative and applied arts: An exhibition catalog] (V. Chepelyk, Introduction). Kyiv [in Ukrainian].
16. *Vseukrainska rizdviana vystavka*. Zhyvopys, hrafika, dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: kataloh vystavky. (2021). [Ukrainian Christmas Exhibition. Painting, graphics, decorative and applied arts: An exhibition catalog] (V. Chepelyk, Introduction). Kyiv [in Ukrainian].
17. *Ukraina i svit ochyma khudozhnykiv*. Vseukrainskyi kulturno-mystetskyi zakhid do Dnia khudozhnyka. Zhyvopys, hrafika, skulptura: kataloh vystavky. (2022). [Ukraine and the World Through the Eyes of Artists. Ukrainian Cultural and Artistic Event Dedicated to Artist's Day. Painting, Graphics, Sculpture: An Exhibition Catalog] (K. Cherniavskyi, Introduction). Kyiv [in Ukrainian].
18. *Vseukrainska rizdviana vystavka*. Zhyvopys, hrafika, dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: kataloh vystavky. (2022). [Ukrainian Christmas Exhibition. Painting, graphics, decorative and applied arts: exhibition catalog] (K. Cherniavskyi, Introduction). Kyiv [in Ukrainian].

-
19. Sytnyk, I. (2023). *"Zhyvu..."*. *Zhyvopys: kataloh vystavky* [I Live... Painting: exhibition catalog]. Kyiv [in Ukrainian].

OLEKSII ROHOTCHENKO, SVITLANA ROHOTCHENKO

IRYNA SYTNYK'S INTELLECTUAL ART AS A FORM OF ARTISTIC SELF-THERAPY

Abstract. The article offers a comprehensive analysis of the work of Iryna Sytnyk—a Ukrainian artist, cultural scholar, art historian, and educator whose multifaceted activity represents a new dimension of contemporary Ukrainian visual art: the transformation of a professional artist into an art researcher, and vice versa. This issue has been scarcely examined in Ukrainian cultural studies and art history, and the causes of such shifts remain unexplored. The authors substantiate the emergence of the phenomenon of "intellectual art" as a specific artistic practice developed at the intersection of professional artistic and analytical research competencies. The focus is placed on the interdisciplinary nature of Sytnyk's creative method, which integrates academic training in painting with cultural studies methodology and philosophical reflection. The article highlights the interpretation of the artist's creative activity through the concept of "artistic self-therapy," introduced by the authors to designate a process in which the act of creation becomes a form of psychological stabilization and a strategy for overcoming the traumatic experience of war. It is demonstrated that Sytnyk's painting—emotionally open and oriented toward humane, recognizable imagery—constructs an alternative mode of experiencing and transforming wartime reality, offering the viewer a therapeutic space of empathy. Based on the analysis of the artist's key works from 2018–2025, the article outlines her stylistic development, including the interaction between figurative and experimental approaches, the use of impasto techniques, symbolic imagery, and biographical motifs. Consequently, the study provides the first systematic scholarly interpretation of Iryna Sytnyk's oeuvre in the context of contemporary sociocultural transformations and lays conceptual foundations for further research into intellectual art and artistic self-therapy as phenomena of the latest Ukrainian artistic practice.

Keywords: Iryna Sytnyk's artistic work, intellectual art, artistic self-therapy, contemporary Ukrainian painting, artist, cultural scholar, art historian.

Стаття надійшла до редакції 21.11.2025

Інтерактивна керамічна скульптура як засіб передачі емоційних станів через трансформацію образу

Interactive Ceramic Sculpture for Conveying Emotional States Through Image Transformation

УДК 738.3:7.02

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346113

Юлія Гончарова

Студентка магістратури

Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
e-mail: nadmira18@gmail.com

Iuliia Goncharova

Master's Student

at Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative and Applied Arts and Design
orcid.org/0009-0007-3106-1200

Володимир Хижинський

Кандидат мистецтвознавства, доцент,

проректор з наукової і міжнародної діяльності Київської
державної академії декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
e-mail: volodymyr.khyzhynsky@gmail.com

Volodymyr Khyzhynskyi

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,

Vice-Rector for Research and International Affairs
at Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
and Applied Arts and Design
orcid.org/0000-0002-8450-9087

Анотація. Висвітлено дослідження модульності в керамічній скульптурі як явища та його трансформації в мистецтві сьогодення. Зазначено, що українські керамісти вже досить тривалий час широко використовують такі прийоми у декоративних та архітектурних об'єктах, а також у садово-паркових композиціях. У більшості випадків подібні твори мистецтва мають статичний характер, тобто глядач зазвичай не долучається до процесу зміни конфігурації твору. Виявлено, що керамічні скульптури або інсталяції, у яких кожен охочий може власноруч змінювати розташування модулів мистецького об'єкта, представлені поодинокими й маловивченими випадками, особливо в Україні, що свідчить про необхідність подальшого розвитку цього напрямку. У статті розглядаються як українські, так і іноземні приклади подібних скульптур та інсталяцій. Дослідження відкриває можливість персоналізації мистецького твору завдяки модульним елементам, які глядач може змінювати залежно від власного емоційного стану. Підкреслюється важливість розвитку різноманітних інтерактивних практик у сучасній керамічній скульптурі як напрямку, що синтезує традиційні техніки та сучасні технології. Метою розвитку такого напрямку є перехід від звичної статичності модульних об'єктів до інтерактивності, коли глядач стає співучасником творчого процесу. Крім того, значну увагу приділено перспективам розвитку інтерактивних об'єктів, деталі яких можуть виготовлятися з різних матеріалів, з інтеграцією світлодіодів чи сенсорних технологій, які є актуальними та викликають значний суспільний інтерес. Їхнє використання відкриває нові можливості для поєднання традиційної кераміки із цифровими інноваціями. Запропонований підхід спрямовано на створення активної комунікації між мистецьким об'єктом та аудиторією, він підкреслює важливість емоційного залучення та взаємодії, що також сприяє популяризації кераміки.

Ключові слова: художня кераміка, модульність, інтерактивна кераміка, керамічна скульптура, інтерактивні інсталяції, взаємодія з глядачем.

Постановка проблеми. Можливість трансформувати твір мистецтва є однією із провідних сучасних тенденцій залучення глядача до активної взаємодії з об'єктом. У результаті глядач перестає

бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником творчого процесу. Традиційно скульптура сприймається як статичний об'єкт, але в сучасному світі поступово відбувається

трансформація цієї концепції: скульптура перетворюється на динамічну систему, що має здатність модифікуватися залежно від дій аудиторії. Основним вектором руху у сфері інтерактивності, що відкриває великі можливості для розвитку цієї ідеї, є модульність, тобто розбивка твору на відокремлені елементи, які можна представляти або замінювати на інші. Ідея модульності має давню традицію в українській кераміці та широко застосовується в декоративно-ужиткових виробках, архітектурних панно і садово-паркових композиціях. Цей прийом, як правило, зумовлений технічною чи технологічною необхідністю, наприклад, поділом великого твору на менші елементи, та покликаний передати певний зміст. Окремі частини зазвичай залишаються статичними, аудиторія не має можливості взаємодіяти з ними, змінювати форму чи зміст твору. Ідея модульності існує, але інтерактивність у межах цієї концепції все ще недостатньо розвинена та мало представлена в публічному мистецькому просторі. Попри це, українські художники поступово здобувають загальносвітове визнання, демонструючи майстерність і професіоналізм, однак ці досягнення здебільшого стосуються традиційних форматів керамічного мистецтва без залучення інтерактивних практик. На міжнародній арені концепт інтерактивної модульної скульптури активно розвивається. Він дедалі частіше поєднує традиційні матеріали із новітніми технологіями, такими як сенсорні системи, магнітні елементи, світлодіодні та AR/VR рішення. Це відкриває широкі перспективи і стимулює створення цікавих мистецьких об'єктів, які відображають певну ідею та залучають аудиторію до процесу творення.

Послідовне вивчення процесу створення та розповсюдження інтерактивних керамічних інсталяцій може стати поштовхом для розширення художніх прийомів та сформуванню середовища для активного контакту між художником, твором і глядачем. Український мистецький простір отримує нові можливості реактуалізації традиційної спадщини, стимул до масштабування та інтеграції у глобальний культурний дискурс, а також можливість конкурувати на світовому рівні. Актуальність дослідження також пов'язана

із перспективами використання інтерактивних творів в арттерапії, адже вони створюють афективний зв'язок між художнім об'єктом і глядачем завдяки впливу на зовнішній вигляд об'єкта. Таким чином, цінність художнього інтерактивного твору включає не лише естетичний аспект, а й соціальний.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сучасне українське декоративне та керамічне мистецтво розвивається в динамічному полі між традицією, новими технологіями та глобальними тенденціями. У збірнику «Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації» [12] ґрунтовно проаналізовано стан та напрями розвитку декоративного мистецтва України і підкреслено роль національної ідентичності в умовах культурних трансформацій. Автори наголошують на важливості збереження художніх традицій у контексті глобалізаційних викликів, зокрема в галузі художньої кераміки.

Тему творчого спадкоємства і трансформацій у керамічному мистецтві продовжують О. Осадча та Р. Петрук [10], що досліджують творчість В. Хижинського. Сам В. Хижинський [13] у власній статті розмірковує над природою художньої уяви й формотворення у сучасному керамічному процесі. Історичний контекст української кераміки розкрито в матеріалі «Експериментальна майстерня художньої кераміки ("Софійська гончарня")» [5], де подано огляд становлення цього художнього осередку.

Вагомий пласт сучасної практики представлено у численних виставкових і медіапроєктах: «Art Ukraine» [2] повідомляє про виставку Г. Міміношвілі в Опішному; PinchukArtCentre [3] демонструє нові напрями експериментального мистецтва в межах проєкту «Proximity of Touch»; Shcherbenko Art Centre [8; 9] розкриває інтермедіальні підходи в роботах українських митців. Ці приклади свідчать про активне розширення меж керамічного мистецтва, його входження у сферу інсталяції та інтерактиву.

Інтерактивний напрям простежується у статті М. Марченко [7] «Керамічний інтерактив», де наголошено на зміні ролі глядача від споглядача до співтворця. Подібні процеси розкривають

і зарубіжні джерела: F. Gao та J. Hu [14] аналізують використання технологій віртуальної реальності у створенні інтерактивних керамічних скульптур, а J. Huang і S. Simatrang [15] описують упровадження сенсорних і «розумних» технологій у керамічному мистецтві. Проект «Arduino» [21] править за приклад міждисциплінарної інсталяції, що поєднує магнетизм, електроніку та естетику матеріалу, тоді як J. Van der Wiel [22] досліджує природні сили у формотворенні магнітної глини.

Британська мисткиня S. Korda [16; 19] розробляє концепцію взаємодії звуку, кераміки й перформансу, розкриваючи потенціал матеріалу як носія пам'яті та колективного досвіду. Схожий напрям — синтез форми, руху та глядацької участі — розвиває S. Stumpf [20], яка поєднує традиційне ремесло з інтерактивними можливостями.

У контексті персоналій та локальних осередків важливими є матеріали про сучасних українських керамістів: Т. Журунова [6] в «Енциклопедії сучасної України» представляє творчість В. Вакалюка; І. Смирнова [11] досліджує історію київської мисткині Л. Мешкової, акцентуючи увагу на соціальному вимірі керамічного мистецтва. Окремі художники, зокрема Л. Борути [1] і О. Пильник [18], презентують власні проекти через цифрові платформи, розширюючи можливості популяризації мистецтва.

Аналіз джерел свідчить, що сучасна кераміка в Україні та світі активно еволюціонує від традиційного декоративного мистецтва до інтерактивних, технологічно розширених практик, поєднуючи збереження національної художньої мови з її оновленням через модульність, взаємодію з глядачем та інтеграцію нових матеріалів і цифрових технологій.

Метою статті є вивчення модульних керамічних скульптур та інсталяцій, їхніх характеристик та особливостей експонування в українському і загальносвітовому мистецькому просторі.

У дослідженні виконано такі **завдання**:

а) визначено потенціал проектування художніх об'єктів, які дають змогу аудиторії особисто контактувати з твором мистецтва;

б) опрацьовано сучасні підходи у розробці інтерактивної кераміки;

в) проаналізовано проекти українських митців (В. Хижинського, О. Дворак-Галік, Ю. Мусатова, О. Пильник, Л. Борути та ін.) та зіставлено їх із міжнародними ініціативами у цій галузі;

г) висвітлено особливості сучасних керамічних інтерактивних інсталяцій в Україні — зокрема, проаналізовано символічне навантаження модульних елементів, особливо тих, що передають певні афективні стани через колір і форму.

Методи дослідження: аналіз інформаційних ресурсів, що стосуються інтерактивного мистецтва та кераміки; опрацювання наукових досліджень українських та зарубіжних авторів; порівняльний аналіз — вивчення і зіставлення прикладів інтерактивних інсталяцій українських та зарубіжних митців, а також особливостей і розбіжностей у способах творення модульних керамічних інсталяцій чи скульптур; метод історико-культурного опрацювання — дослідження розвитку модульної розбивки художнього об'єкта і його інтерактивності в українському творчому середовищі, а також вивчення його взаємозв'язку із традиційним керамічним мистецтвом; метод візуального аналізу — опрацювання художніх характеристик творів; аналітичний метод — обробка отриманої інформації, її узагальнення, виокремлення закономірностей, тенденцій, окреслення перспектив. Комплекс цих методів дає змогу розглянути й різнобічно вивчити проблему та визначити вектори подальшого розвитку в галузі інтерактивної керамічної скульптури.

Виклад основного матеріалу. Попри те, що кераміка є одним із найархаїчніших матеріалів у мистецтві України, а також тактильним і символічно багатим матеріалом із значним потенціалом для розвитку інтерактивних практик, у сфері інтерактивної скульптури вона залишається недостатньо розвинутою. Модульність, як правило, не використовується для комунікації з глядачем, а здебільшого лишається інструментом для втілення технічних і декоративних прийомів; аудиторія не залучається до процесу творення. Глядач не має можливості встановити певний емоційний зв'язок із твором через зміну його форми чи змісту і тактильний контакт, тому здебільшого він сприймає готовий об'єкт пасивно, через споглядання.

Сучасні способи сприйняття мистецтва поступово трансформуються, залучаються нові технології, медіа, психологічні дослідження. Одним із ключових векторів розвитку є інтерактивна взаємодія, тобто створення умов для залучення аудиторії до процесу творення. Ця форма вираження має велике значення для світу керамічного мистецтва та відкриває цікаві перспективи для його розвитку і популяризації. Прийом модульності в українській кераміці має давні традиції, він бере свій початок у народних ремеслах, наприклад, різноманітних варіантах глиняного декору, що склалися в ритмічні орнаменти. Однак у професійному мистецтві кераміки такі твори були переважно статичними: їхня конфігурація після монтажу залишалася незмінною і глядач не мав можливості трансформувати твір. Прикладами є унікальні панно на станції метро «Хрещатик» у Києві відомої художниці Оксани Грудзинської, що складаються з багатьох окремих модулів-плиточок, які разом формують цілісну композицію, та декоративне панно в готелі «Дніпро» (колектив авторів — Н. Федорова, Г. Шарай, Г. Зубченко, гончар Ф. Олексієнко), що складається з багатьох керамічних тарілок різного діаметру [5]. Також цікавими прикладами поділу твору на модульні частини є панно Людмили Мешкової у холі Будинку кіно, панно «Майська ніч» та інші роботи художниці [11]. У цих випадках прийом модульності проявляється лише в зовнішньому вигляді творів та відповідає за функціональність, тобто забезпечує зручність транспортування і монтажу художніх об'єктів, але не включає можливість подальшої трансформації його форми. Валерій Вакалюк також застосовував подібний підхід у своїх роботах, наприклад, у керамічному панно «Земля Поділля» [6].

У сучасних проектах помітно розвиток концепту модульності, автори дедалі більше експериментують із різними варіантами форм композиції та її елементів, але трансформацію самого твору контролює зазвичай сам художник. До прикладу, Володимир Хижинський використовує різноманітні варіанти конфігурації модулів у своїх інсталяціях, демонструючи нову об'ємно-композиційну логіку [10] (Іл. 1). Твір «Безкінечні в безкінечному» (Іл. 2) Олеси Дворак-Галік розкриває

теми нескінченності та циклічності буття, а також створює враження руху і плинності часу [4]. Юрій Мусатов розширює межі кераміки, експериментуючи з різноманітними техніками та матеріалами. У проєкті «In Progress» (Іл. 3) він пропонує глядачам долучитися до процесу творення через живу комунікацію з митцем, формуючи таким чином інтерактивне залучення аудиторії. Відповідно, можна спостерігати поступовий розвиток ідеї активної взаємодії глядача з твором мистецтва: від повної статичності до комунікації з ним [8]. Ольга Пильник створює емоційні керамічні форми, що часто викликають афективно-психологічний відгук і підштовхують глядача до обдумування та асоціацій, проте не передбачають контакту з художнім об'єктом [18]. Роботи Лариси Борути мають природні фактури, органічні та заокруглені форми, контраст прямих і заокруглених ліній (Іл. 4), але також не розраховані на взаємодію між аудиторією і твором [1].

Окремої уваги заслуговує творчість Олександра Мірошниченка. Його вироби нерідко символізують пам'ять, порожнечу, руйнування, втрату й духовне наповнення (Іл. 5). Роботам митця властивий баланс між експериментальністю і традиційністю, а їх форма постає як метафора людського буття, недосконалості й переживання [17].

Вартими уваги є роботи українського кераміста грузинського походження Гії Міміношвілі, які поєднують традиційні, іноді архетипні та архаїчні мотиви із сучасними пластичними рішеннями (Іл. 6). У його творах кераміка стає універсальним матеріалом, інструментом для вираження філософських роздумів і міфопоетичних сюжетів [2].

Яскравими творами інтерактивної кераміки, виконаними безпосередньо для контакту з глядачем, є кваліфікаційні магістерські роботи Наталії Хананової (Іл. 7) та Аліни Ковальової (Іл. 8), створені у 2020 році на кафедрі художньої кераміки, дерева, скульптури та металу Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука для Національного музею декоративного мистецтва України. Інтерактивна керамічна композиція Наталії Хананової створена на основі дослідження орнаментальних геометричних мотивів західноукраїнського килимарства, їхніх історичних

витоків, варіацій і регіональних особливостей. Цей культурний пласт став джерелом формотворчих рішень, адже саме традиційний орнамент є носієм коду ідентичності і ритмічної організації простору. Основним принципом роботи є модульність, що розглядається як універсальний метод формування цілісної структури через взаємодію окремих елементів. Модульний підхід, що широко застосовується у дизайні, архітектурі і сучасному мистецтві, надає твору гнучкості та динаміки. У межах цього проекту модульність дає змогу глядачу брати участь у процесі трансформації композиції та створювати власні конфігурації та інтерпретації. Базовим модулем композиції став видовжений ромбоподібний мотив — характерний елемент українського художнього текстилю, який символізує гармонію, рух і зв'язок між небом і землею. Різноманіття форми забезпечується варіаціями висоти і кольору модулів, що створює візуальний ритм і гру світла на поверхні. Інтерактивність твору підсилюється звуковими і тактильними ефектами: під час взаємодії з елементами виникають легкі звуки, схожі на брязкальця, а різні фактури поверхонь стимулюють сенсорне сприйняття. Завдяки цьому композиція виходить за межі суто візуального досвіду, перетворюючись на мультимодальний простір взаємодії глядача з матеріалом. Об'єкт поєднує традиційну символіку українського орнаменту із сучасними підходами до інтерактивного мистецтва. Робота демонструє роль кераміки як медіатора між історичною пам'яттю, особистим дотиком і сучасними технологічними формами художнього мислення.

PinchukArtCentre періодично представляє сміливі й унікальні інсталяції різних митців, одним із таких є проект «Proximity of Touch» (2025) [3]. Ця ініціатива демонструє великий потенціал поєднання кераміки, металу, аудіо- та відеоелементів у єдиній композиції. Проект є прикладом того, як сучасні технології допомагають розширити художні й афективні можливості традиційних матеріалів. Такі твори сприяють залученню до мистецтва ширшої аудиторії, зокрема молоді, та загалом популяризації керамічного мистецтва. Інтерактивність безперечно відкриває нові шляхи для емоційної комунікації. Афективний

зміст таких керамічних об'єктів не є універсальним і залежить від індивідуального досвіду та сприйняття глядача. Змінні модулі в таких об'єктах є засобом особистої комунікації, що надає глядачеві змогу створити власну історію взаємодії з твором.

Цікавими світовими прикладами інтерактивних проєктів є роботи Серіни Корди (Serena Korda) та Йолана ван дер Віля (Jólan van der Wiel). У їхніх ініціативах глядач залучається до участі у процесі експонування інсталяції. Ці митці поєднують сучасні технології з традиційними матеріалами, створюючи композиції, що наділені здатністю рухатися чи видавати звуки. Відповідно, вони викликають сильний емоційний відгук аудиторії. Серіна Корда часто використовує звук у своїх інсталяціях. В одному зі своїх проєктів — «The Bell Tree» (2018) — вона представила конструкцію великих керамічних дзвонів, які під час взаємодії з аудиторією видавали звук, створюючи аудіовізуальний ефект [16; 19]. Йолан ван дер Віль створює керамічні інсталяції з використанням потенціалу магнетизму, надаючи скульптурам здатність змінювати форму. Його об'єкти з металевої глини знаходяться на межі науки і мистецтва [22].

Наступним етапом у розвитку української інтерактивної кераміки може стати впровадження сенсорних технологій. Зокрема, в інсталяції можуть розміщуватися сенсорні датчики, що реагуватимуть на дотик, звук або рух глядача, змінюючи форму об'єкта чи середовище довкола нього або ж його освітлення. Надалі можлива розробка спеціальних систем, у яких сенсорні пристрої надягатимуться на глядача і передаватимуть дані про його емоційний стан на датчики системи, імплементовані в об'єкт чи об'єкти інсталяції, таким чином здійснюючи зміни в його зовнішньому вигляді. Одним із варіантів розвитку цього напрямку є створення цифрових симуляцій та віртуальних клонів інтерактивних скульптур. Використання технологій VR та AR дасть змогу аудиторії контактувати з художніми творами дистанційно, а також у контрольованому середовищі досліджувати різні варіації модульних елементів. Це демонструє безмежний потенціал, варіативність і нові можливості для освітніх програм та онлайн-музеїв.

Висновки. Виявлено, що прийом розбивки керамічних творів на окремі модулі існує в українському мистецтві доволі давно. Зазвичай він зумовлений естетичними цілями або функціональною необхідністю. За результатами дослідження визначено, що більшість із розглянутих робіт не передбачає трансформації художньої форми після монтажу і не розрахована на залучення аудиторії до такого процесу. Аналіз інформаційних джерел дав змогу ознайомитися з різноманітними проектами сучасних українських митців, завдяки чому виявлено, що вони часто працюють з ідеєю модульності, експериментують із цікавими конфігураціями змінних елементів твору та їхнім поєднанням, а також різними матеріалами та текстурами, розвиваючи цю концепцію і розширюючи її межі та можливості. Однак навіть у таких неординарних новаторських проектах автор лишається головним координатором можливих змін форми твору: концепція інтерактивності зберігається, але масова взаємодія глядача з більшістю об'єктів мистецтва не відбувається. Щодо міжнародних ініціатив, виявлено наявність певного розриву з українськими проектами. Аналіз робіт іноземних митців, зокрема Серіни Корди та Йолана ван дер Віля, демонструє, що впровадження

активної комунікації з художнім об'єктом може посприяти формуванню глибшого емоційного зв'язку. Кераміка виявляє здатність гармонійно поєднувати традиційні техніки із сучасними технологіями. У ході роботи було запропоновано напрями майбутнього розвитку поданого концепту: можливе впровадження цифрових технологій та сенсорних механізмів як засобу зчитування фізіологічних параметрів глядача або реакцій на дотик, певні звуки, слова чи рух. Подальшим удосконаленням ідеї інтерактивності може стати розробка цифрових клонів, тобто програмного забезпечення чи мобільних застосунків, або створення віртуального середовища з мистецькими об'єктами, що забезпечать дистанційну взаємодію з творами і є особливо актуальними, оскільки так мистецтво поступово інтегрується в суспільне життя. Упровадження цих технологій відкриє широкі можливості для дослідження та збереження мистецьких творів, а також безпечної взаємодії з аудиторією. Отже, концепція інтерактивної кераміки є перспективним напрямом, вона уможливає поєднати естетичні, технологічні та психологічні аспекти у єдиний механізм, інтегрувати його в сучасне мистецтво кераміки та зберегти національну ідентичність.



1. Володимир Хижинський. «Ріка 1», 2010.
Шамот, кольорові маси, окисли металів, поливи.



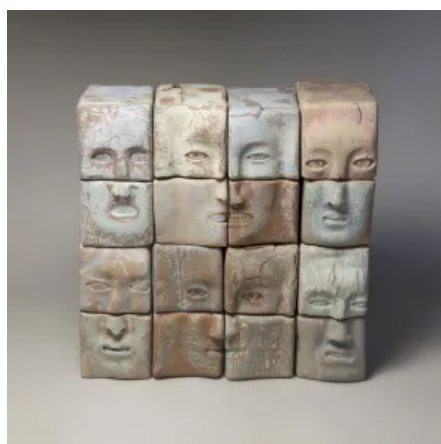
2. Олеся Дворак-Галік. «Безкінечні в безкінечному», 2022.
Шамот, дрiт, поливи.



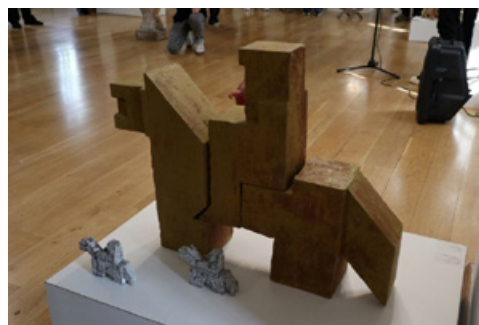
3. Юрій Мусатов. «In Progress», 2018.
Шамот, поливи.



4. Лариса Борута. Скульптури-цеглинки
для проєкту «ЦеГлинаАрт», 2023.
Шамот, поливи.



5. Олександр Мірошніченко. «Bricks», 2020.
Шамот, ангоби, поливи.



6. Гія Міміношвілі. «Вершник у часі», 2023.
Шамот, окисли металів.



7. Наталія Хананова. «Інтерактивна керамічна
композиція», 2020. Кваліфікаційна робота
освітнього рівня «магістр» Київської державної
академії декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука.
Шамот, ангоби, поливи.



8. Аліна Ковальова. «Інтерактивна керамічна
композиція», 2020. Кваліфікаційна робота
освітнього рівня «магістр» Київської
державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.
Шамот, ангоби, поливи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борута Л. Офіційна сторінка в Instagram. URL: <https://www.instagram.com/larysaboruta/> (дата звернення: 01.10.2025).
2. В Опішному відкрилася виставка кераміки Гії Міміношвілі. *Art Ukraine*. 20.06.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/n/v-opishnomu-vidkrilasya-vistavka-keramiki-gii-miminoshvili/> (дата звернення: 01.10.2025).
3. Виставка 20 номінанток і номінантів Премії PinchukArtCentre 2025. *PinchukArtCentre*. [Лютий 2025]. URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025> (дата звернення: 02.10.2025).
4. Дворак-Галік О. Безкінечні в безкінечному II. *Portfolio*. 2022. URL: <https://surl.it/sidnee> (дата звернення: 01.10.2025).
5. Експериментальна майстерня художньої кераміки («Софійська гончарня») — Історія. *Каталог українського мистецтва*: [форум]. 02.06.2021 — 30.10.2022. URL: <https://surl.it/mngwcl> (дата звернення: 04.10.2025).
6. Журунова Т. Вакалюк Валерій Анатолійович. *Енциклопедія сучасної України*. Дата оновлення: 04.2024. URL: <https://esu.com.ua/article-32907> (дата звернення: 02.10.2025).
7. Марченко М. Керамічний інтерактив. *День*. 13.10.2020. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/keramichnyy-interaktyv> (дата звернення: 01.10.2025).
8. Мусатов Ю. In Progress. *Щербенко Арт Центр*. 2018. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/jurij-musatov/in-progress/> (дата звернення: 01.10.2025).
9. Мусатов Ю. Мої гори. *Щербенко Арт Центр*. 2017. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/jurij-musatov/moi-gori/> (дата звернення: 01.10.2025).
10. Осадча О., Петрук Р. Творче становлення художника-кераміста Володимира Хижинського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Т. 2. Ч. 2. С. 71–78. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-11>
11. Смирнова І. Форма неосязності: Історія київської керамістки Людмили Мешкової, чий дім зруйнував російський дрон. *Divoche.Media*. 26.06.2025. URL: <https://divoche.media/2025/06/26/forma-neosiaznosti-istoriia-kyivskoi-keramistky-liudmyly-mieshkovoï-chyy-dim-zruynuvav-rosiyskiy-dron/> (дата звернення: 07.10.2025).
12. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації / Л. Бурковська та ін. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2019. 240 с.
13. Хижинський В. Трансформації: дати волю фантазії. *Образотворче мистецтво*. 2017. № 3. С. 42–43.
14. Gao F., Hu J. Research on Interactive Ceramic Sculpture Based on Virtual Reality Technology. *Proceedings Volume 13560, International Conference on Computer Graphics, Artificial Intelligence, and Data Processing (ICCAID 2024)*. 135603Z (2025). <https://doi.org/10.1117/12.3061662>
15. Huang J., Simatrang S. The Research and Application of Intelligent Interactive Ceramic Installation Art in Vision, Hearing, and Touch. *Proceedings of the 2022 2nd International Conference on Computer Technology and Media Convergence Design (CTMCD 2022)*. Series: *Advances in Computer Science Research*. 17.12.2022. https://doi.org/10.2991/978-94-6463-046-6_76
16. Korda, S. Missing Time. The Maidens. Serena Korda. Works. URL: <https://www.serenakorda.com/> (access date: 07.10.2025).
17. Oleksandr Miroshnichenko: [Artist profile]. *Artaxis*. 2016. URL: <https://artaxis.org/artist/oleksandr-miroshnichenko/> (access date: 01.10.2025).
18. *Pylnyk Art Ceramics*: [офіційний сайт Олі Пильник]. URL: <http://pylnyk.com.ua/> (дата звернення: 07.10.2025).
19. Serena Korda — Missing Time: Research project that explores a space at the intersection of ceramics, sound art, socially engaged practice and performance art. *Newcastle University. School of Arts & Cultures*. 2018. URL: <https://www.ncl.ac.uk/sacs/fine-art/research/beyond-discipline/missing-time/> (access date: 07.10.2025).
20. Suzanne Stumpf. *Ceramics Now*. 29.03.2012. URL: <https://www.ceramicsnow.org/suzannestumpf/> (access date 02.10.2025).
21. This interactive art installation is a study in magnetism. *Arduino*. 10.01.2023. URL: <https://blog.arduino.cc/2023/01/10/this-interactive-art-installation-is-a-study-in-magnetism/> (access date: 01.10.2025).

22. Treggiden K. Magnetised clay defies gravity to form ceramics by Jolan van der Wiel. *Dezeen*. 06.07.2014. URL: <https://www.dezeen.com/2014/07/06/jolan-van-der-wiel-magnetism-meets-architecture-ceramics/> (access date: 07.10.2025).

REFERENCES

1. Boruta, L. (n. d.). Ofitsiina storinka v Instagram. [Official page]. Retrieved from <https://www.instagram.com/larysaboruta/> [in Ukrainian].
2. V Opishnomu vidkrylasia vystavka keramiky Hii Miminoshvili. (2018). [In Opishnia, an Exhibition of Ceramics by Hia Miminoshvili Opened]. *ArtUkraine*. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/n/v-opishnomu-vidkrylasia-vistavka-keramiki-gii-miminoshvili/> [in Ukrainian].
3. Vystavka 20 nominantok i nominantiv Premii PinchukArtCentre 2025. Proekt Proximity of Touch. (2025, February). [Exhibition of 20 nominees for the PinchukArtCentre Prize 2025. Proximity of Touch Project]. *PinchukArtCentre*. Retrieved from <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025> [in Ukrainian].
4. Dvorak-Halik, O. (2022). Bezkinichni v bezkinichnomu II [Infinite in the Infinite II]. *Portfolio*. Retrieved from <https://surl.it/sidnee> [in Ukrainian].
5. Eksperymentalna maisternia khudozhnoi keramiky ("Sofiiska honcharnia") — Istoriia. (2021, June 6 — 2022, October 30). [Experimental Workshop of Fine Ceramics (Sofiiska honcharnia) — History]. *Kataloh ukrainskoho mystetstva*: [forum]. Retrieved from <https://surl.it/mngwcl> [in Ukrainian].
6. Zhurunova, T. (2024, April). Vakaliuk Valerii Anatoliiovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-32907> [in Ukrainian].
7. Marchenko, M. (2020, October 13). Keramichniy interaktyv [Ceramic Interactivity]. *Den*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/keramichnyy-interaktyv> [in Ukrainian].
8. Musatov, Yu. (2018). In Progress. *Shcherbenko Art Centre*. Retrieved from <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/jurij-musatov/in-progress/> [in Ukrainian].
9. Musatov, Yu. (2017). Moi hory [My Mountains]. *Shcherbenko Art Centre*. Retrieved from <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/jurij-musatov/moi-gori/> [in Ukrainian].
10. Osadcha, O., Petruk, R. (2024). Tvorchestvo stanovlennia khudozhnyka-keramista Volodymyra Khyzhynskoho [The Creative Formation of the Artist Ceramist Volodymyr Khyzhynsky]. *Humanities Science Current Issues*, 74(2), 71–78. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-11> [in Ukrainian].
11. Smyrnova, I. (2025, June 26). Forma neosiazhnosti: Istoriia kyivskoi keramisty Liudmyly Meshkovoi, chiy dim zruinuvav rosiyskyi dron [The Form of Neo-Sense: The Story of the Kyiv Ceramist Liudmyla Meshkovoi, Whose House Was Destroyed by a Russian Drone]. *Divoche.Media*. Retrieved from <https://divoche.media/2025/06/26/forma-neosiazhnosti-istoriia-kyivskoi-keramistky-liudmyly-mieshkovoi-chyy-dim-zruynuvav-rosiyskiy-dron/> [in Ukrainian].
12. Burkovska, L., Istomina, H., Kara-Vasyliieva, T., Klymenko, O., Kosytska, Z., Serzhant, L., Stepovyk, D., Studenets, N., & Chehusova, Z. (2019). Suchasne ukrainske dekorativne mystetstvo: zberezhenia natsionalnoi svoieridnosti v umovakh hlobalizatsii [Contemporary Ukrainian Decorative Art: Preservation of National Identity in the Conditions of Globalization]. Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, NAS of Ukraine [in Ukrainian].
13. Khyzhynskyi, V. (2017). Transformatsii: Daty voliu fantazii [Transformations: Given the Will of Fantasy]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 42–43 [in Ukrainian].
14. Gao, F., Hu, J. (2025). Research on Interactive Ceramic Sculpture Based on Virtual Reality Technology. *Proceedings Volume 13560, International Conference on Computer Graphics, Artificial Intelligence, and Data Processing (ICCAID 2024)*. 135603Z. <https://doi.org/10.1117/12.3061662>

-
15. Huang, J., Simatrang, S. (2022, December 17). The Research and Application of Intelligent Interactive Ceramic Installation Art. *Proceedings of the 2022 2nd International Conference on Computer Technology and Media Convergence Design (CTMCD 2022). Series: Advances in Computer Science Research*. https://doi.org/10.2991/978-94-6463-046-6_76
 16. Korda, S. (n.d.). Missing Time. The Maidens. *Serena Korda. Works*. Retrieved from <https://www.serenakorda.com/>
 17. Oleksandr Miroshnychenko: [Artist profile]. (2016). *Artaxis*. Retrieved from <https://artaxis.org/artist/oleksandr-miroshnychenko/> [in Ukrainian].
 18. *Pylnyk Art Ceramics*: [Ofitsiinyi sait Oli Pylnyk / Official website of Olya Pylnyk]. Retrieved from <http://pylnyk.com.ua/> [in Ukrainian].
 19. Serena Korda — Missing Time: Research project that explores a space at the intersection of ceramics, sound art, socially engaged practice and performance art. (2018). *Newcastle University. School of Arts & Cultures*. Retrieved from <https://www.ncl.ac.uk/sacs/fine-art/research/beyond-discipline/missing-time/>
 20. Suzanne Stumpf. (2012, March 29). *Ceramics Now*. Retrieved from <https://www.ceramicsnow.org/suzannestumpf/>
 21. This interactive art installation is a study in magnetism. (2023, October 1). *Arduino*. Retrieved from <https://blog.arduino.cc/2023/01/10/this-interactive-art-installation-is-a-study-in-magnetism/>
 22. Treggiden K. (2014, July 6). Magnetised clay defies gravity to form ceramics by Jolan van der Wiel. *Dezeen*. Retrieved from <https://www.dezeen.com/2014/07/06/jolan-van-der-wiel-magnetism-meets-architecture-ceramics/>

IULIIA GONCHAROVA, VOLODYMYR KHYZHYSKYI
INTERACTIVE CERAMIC SCULPTURE FOR CONVEYING EMOTIONAL STATES
THROUGH IMAGE TRANSFORMATION

Abstract. The article explores modularity in ceramic sculpture as a phenomenon and its transformation in contemporary art. Ukrainian ceramists have long employed modular techniques in decorative, architectural, and landscape compositions, which are typically static and not designed for audience participation. The study identifies a lack of research on interactive ceramic sculptures or installations that allow viewers to alter the arrangement of modules—particularly in Ukraine—highlighting the need for further artistic and theoretical development in this area. Drawing on both Ukrainian and international examples, the research reveals the potential for personalizing artworks through modular components that can be rearranged according to the viewer's emotional state. The article emphasizes the importance of developing interactive practices in contemporary ceramic sculpture as a synthesis of traditional craftsmanship and modern technology. This approach seeks to move from static modularity toward interactivity, where the viewer becomes a co-creator of the artistic process. Special attention is given to prospects for creating interactive objects that combine ceramic modules with diverse materials and digital technologies such as LEDs or sensors, opening new possibilities for socially engaging and emotionally resonant art. The study underlines the communicative potential of interactive ceramics and its role in fostering emotional engagement and the popularization of the medium.

Keywords: artistic ceramics, modularity, interactive ceramics, ceramic sculpture, interactive installations, audience interaction.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025

Естетика шовкової фактури в українському портретному живописі XVIII–XIX століть The Aesthetics of Silk Textures in Ukrainian Portrait Painting of the 18th–19th Centuries

УДК 75.052(477)“17/18”:7.01:008
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346166

Ольга Сосік

Кандидат мистецтвознавства, завідувачка аспірантури
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
e-mail: olhasosik@gmail.com

Olha Sosik

Ph.D. in Art Studies, Head of the Postgraduate Department
at the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
Applied Arts and Design
orcid.org/0000-0002-2450-1235

Анотація. У статті досліджено шовк як особливий художній матеріал і носій культурних смислів в українському портретному живописі XVIII–XIX століть. На основі аналізу пам'яток світського та сакрального мистецтва розглянуто символічне, естетичне та соціокультурне значення шовкових тканин. У центрі уваги даної наукової розвідки стоїть взаємозв'язок матеріальної фактури шовку й образної структури портретів, у яких блиск, прозорість і гнучкість тканини перетворюються на художній засіб вираження статусу, духовної гідності та внутрішнього світла. Простежено вплив османського, італійського та польського текстильного мистецтва на формування візуальної культури українських земель ранньомодерної доби. Показано, що в козацьких портретах шовк стає знаком честі, влади й сакрального покрову, тоді як у творах XIX століття він набуває метафоричних ознак духовної глибини, шляхетності й художньої віртуозності. Визначено, що естетика шовкової фактури в українському мистецтві відбиває синтез національних і європейських традицій, у якому матеріальність тканини поєднується з інтелектуальним змістом образу. Зроблено висновок, що інтерпретація шовку в українському портретному живописі є проявом культурної пам'яті, де художня матерія стає медіатором між соціальною реальністю та духовною символікою, формуючи естетику, близьку до загальноєвропейських художніх тенденцій XVIII–XIX століть.

Ключові слова: шовкова тканина, портрет, образотворче мистецтво, стиль, засоби виразності, XVIII–XIX століття.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві зростає інтерес до вивчення матеріальності мистецтва як носія культурних смислів, зокрема й до художніх властивостей та символічної природи тканин. Особливе місце серед них посідає шовк, який поєднує в собі естетичну вишуканість, технічну складність виготовлення та різноманітну семантику. В українському мистецтві шовк виконує не лише декоративну, а й іконографічну, соціокультурну та сакральну функцію. Однак дослідження, які б розглядали цей матеріал у ширшому контексті культурної пам'яті, залишаються фрагментарними. Саме тому актуальним є мистецтвознавчий аналіз шовку як феномена, що поєднує матеріальну культуру, естетику та ідентичність українського народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ольга Школьна у статті «Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його музейного експонування» [9] розглядає шовк як маркер соціального статусу та елемент повсякденної культури українців. Авторка реконструює функціональне й символічне значення шовку як елітарного матеріалу в одязі та церковному вжитку, а також компонента народного декоративного мистецтва.

Ще одна праця О. Школьної «Великосвітські мануфактури князів Радзивілів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи» [8] розкриває феномен шовкових і текстильних мануфактур Радзивілів як одного з осередків формування культури розкоші у Східній Європі. Авторка досліджує економічні, мистецькі та соціальні аспекти

діяльності цих підприємств. Науковця детально аналізує технологічні процеси, художні особливості тканин, орнаментику, колористику, а також структуру замовлень.

У статті Наталії Отрох «Турецькі шовкові тканини в українській художній і релігійній культурі XVII–XVIII ст.» [6] здійснено ґрунтовний аналіз впливу османського текстильного виробництва на українське мистецтво доби бароко. Авторка розглядає шовкові тканини як культурний посередник між Сходом і українськими землями. Дослідження базується на музейних зразках, іконографічних матеріалах та архівних документах.

Ірина Бородай у розвідці «З історії становлення та розвитку шовківництва в Україні» [2] подає комплексну історичну реконструкцію. Стаття поєднує історико-економічний, культурний і науково-технічний аспекти, висвітлюючи розвиток галузі як складника національної господарської культури. Авторка систематизує великий масив архівних джерел, музейних матеріалів і фахових публікацій, приділяючи увагу внеску окремих науковців та установ у формування порід шовкопряди та інституційних структур галузі.

Мета статті полягає у виявленні художньо-естетичних, символічних і культурних функцій шовкової фактури в українському портретному живописі XVIII–XIX століть, а також окресленні того, як уявлення про шовк трансформувалося від барокової декоративності до його романтичних інтерпретацій у XIX столітті в творчості українських митців.

Виклад основного матеріалу. Шовкова тканина як один із найдосконаліших витворів людського ремесла впродовж тисячоліть залишається символом вишуканості, духовної глибини й міжкультурного діалогу. В мистецтві цей матеріал набув значення сакрального символу світла й відродження. Уявлення про шовк функціонує не лише у матеріальному вимірі тканин, фарб, фактури, а й у семантичному, стаючи медіатором між традицією і сучасністю. У сакральному мистецтві шовкові тканини виступали знаком божественного світла, величі й духовної краси, набуваючи теологічного змісту.

Історія шовку на українських землях розпочинається ще в добу Київської Русі, коли через торговельні шляхи, зокрема Великий шовковий шлях,

відбувався обмін між Сходом і Європою. Археологічні знахідки свідчать про наявність у княжих похованнях фрагментів шовкових тканин, привезених з Візантії, Персії, Китаю. До XV століття великий торговельний шлях з Індії на захід Європи проходив, зокрема, через Галичину, де розташовувалися своєрідні складські пункти для різноманітних товарів, зокрема шовкових виробів [3, с. 24]. Вже тоді шовк сприймався як предмет розкоші, але також і як матеріал сакрального призначення, а саме: тканина для ікон, плащаниць, літургійних риз, що уособлювали божественне сяйво. У цьому контексті шовк набував символічного значення «одягу світла», що поєднує матеріальне з трансцендентним.

Візантійські традиції використання шовку, засновані на богословській символіці світла, успадкували український іконопис і церковний текстиль. У технічному сенсі шовк забезпечував можливість створювати тонкі прозорі шари, що ніби створювали духовний вимір зображення. На іконах Богородиці, архангелів і святих нерідко бачимо бганки шовкових мафоріїв, які вказують на соціальний статус зображеного і формують іконографічну мову духовного сяйва. Застосування шовкових тканин у церковних ризах і хоругвах підкреслювало ідею величі, урочистості й духовної гармонії, що зближує українську традицію з візантійською та західноєвропейською.

У світських інтерпретаціях на кшталт портретного живопису, декоративних панно та текстильних композицій шовк асоціювався з вишуканістю, статусом, розкішшю, але водночас був носієм культурних кодів, що поєднували Україну зі світовими художніми традиціями. У козацьких портретах, так званих «парсунах», ми бачимо персонажів у дорогих шовкових жупанах, поясах, шарфах, що вказує на матеріальний достаток й культурну відкритість українських еліт до впливів Османської імперії, Речі Посполитої та країн Західної Європи.

За такий приклад може правити портрет Григорія Гамалії (іл. 1) — представника української козацької старшини, яка наприкінці XVII століття активно переймала естетичні зразки шляхетської культури Речі Посполитої. У цей час формується специфічна козацько-барокова модель

репрезентації влади, де важливу роль відіграє вбрання як візуальний код соціального престижу. На чоловікові розкішна червона шовкова парча з золотою флористичною орнаментикою типу «дамаск», характерною для італійських або османських тканин, що потрапляли в Україну завдяки торгівлі з Османською імперією та Балканами.

Цей матеріал належав до високоцінних і часто згадується у реєстрах заможних козацьких родин як ознака добробуту та гідності. Художник робить шовкову фактуру центральним елементом композиції, моделюючи її бгнки з увагою до гри світла, що передає блиск і рельєфність тканини та створює відчуття «живої поверхні».

Шовк у цьому портреті не лише декоративний елемент. Він втілює гідність, воїнську доблесть та внутрішнє світло, що перегукується із сакральною символікою барокової доби. Постать Г. Гамалії у шовковому строї, з гербом у верхньому правому куті, демонструє злиття старшинського ідеалу влади з візуальною мовою шляхетської честі. Шовк тут стає маркером заможності і виявом культурного самоствердження української еліти, яка намагалася закріпити свою легітимність у системі символів європейського бароко.

Орнаментальні мотиви, схожі на гілки аканта чи виноградні лози, символізують родючість, перемогу й благословення, перегукуючись із біблійною семантикою (виноградного лоза як знак життя). Плащ із золотою підкладкою, що вкриває плечі, утворює ритуальний мотив покрову, який з'єднує цей портрет із іконографічною традицією Покрови Богородиці. Цебто, навіть у світському зображенні зберігається сакральний підтекст, апелюючи до шовкового покрову як знаку Божої ласки.

Ще одним показовим прикладом є портрет Владислава Домініка Заславського XVII століття (Іл. 2). Тут постать магната зображена у пишному вбранні зі шовку, оздобленого складним золотим орнаментом. Тканина, ймовірно, має східне (турецько-перське) походження, адже характерне поєднання візерунку та густо витканих металевих ниток перегукується з османськими й іранськими шовками XVII століття, які активно імпортували до Речі Посполитої та на українські землі.

Вибір дорогого шовку, доповненого мереживом і блиском золотої парчі, візуально підтверджує приналежність моделі до вищої знаті. Для українського живопису цієї доби це типовий прийом, коли через матеріальність тканини передається ієрархічність і престиж. Шовкова фактура тут не лише декоративна, а й композиційно домінантна, вона концентрує світло, формує ритм складок, підкреслює пластику тіла. Це своєрідна пластична метафора сили, де блиск тканини ототожнюється із владним саявом.

У контексті даної розвідки також варто зупинитися на аналізі портрета Яна Даниловича, воеводи Руського, бл. XVII століття (Іл. 3). Модель представлена у червоному плащі поверх шовкового камзола, візерунок якого утворює квіткову орнаментіку типу «дамаск». Тло темне, що підсилює декоративність і фактурність тканини, а «парчова драперія співзвучна багатому орнаменту жупана» [7, с. 119]. Шовк тут слугує носієм ідентичності шляхетської еліти українсько-польських земель, символізуючи розкіш і культурну відкритість, а саме: контакт із італійськими, фламандськими, а подекуди й османськими текстильними центрами. Фактура тканини та її декоративна насиченість підкреслюють контраст між матеріальним і духовним, коли твердість погляду і складність орнаменту відображають настрій епохи бароко. Тож у портретному живописі означеної доби шовк стає не лише елементом моди, а й виконує роль психологічного символу, виступаючи зовнішнім проявом честі.

Від XVI століття елементом вбрання нобілітету Східної Європи стають шовкові пояси з коштовних тканин, що вирізняються технікою виготовлення і декором [5, с. 160]. Ці елементи одягу формували складну систему візуальної репрезентації соціального статусу і були не лише елементом етикету, а й засобом комунікації, на кшталт матеріального коду шляхетності та заможності. У середовищі української та польсько-литовської еліти такі вироби нерідко мали іноземне походження (турецьке, перське, італійське), але набували ознак національної культури, перетворюючись на частину уніфікованого образу сарматського костюму.

Через блиск, важкість і декоративність шовку цей одяг втілював ідею гідності, влади та урочистості

величі, що стала типовою для іконографічних ізводів портретів доби бароко. О. Косміна зазначає: «Зшитий з коштовного шовку кунтуш становив найурочистіше придворне вбрання першої половини XVIII ст. Його конусоподібний силует створював ефект монументальної, царської величі» [4, с. 342]. А український мистецтвознавець Платон Білецький, аналізуючи ці твори, стверджував, що шовкові тканини у козацьких портретах є не лише частиною костюму, а складником художньої системи, через який передається образ гідності, честі й духовної сили нації [1, с. 145].

У сакральному живописі шовк також виступає візуальним символом божественної слави, чистоти й благодаті, через який матеріальне набуває духовного змісту. Його зображення у християнській іконографії перетворюється на метафору небесного саява, що огортає святую постать. Це виразно простежується у козацькій іконі Покрови Пресвятої Богородиці XVIII століття (Іл. 4). Тут Богородиця зображена вбраною в одяг з шовкових тканин з квітковим орнаментом, характерним для барокових тканин XVIII століття. Такі мотиви зустрічаються у вітчизняному ткацтві, зокрема на покрывах і плащаницях, що наслідували зразки османських або львівських майстерень. Блиск і переливи шовкової фактури, передані через теплі червоні та золотаві тони, створюють ефект живого світла, який символізує небесний покров над козацтвом і народом. У цьому контексті шовк стає візуальним еквівалентом благодаті та сакрального захисту, поєднуючи естетику матеріальної розкоші з духовною семантикою ікони.

У цьому сакральному образі шовк не просто елемент вбрання, а метафора духовного покрову над козаками, які стоять під омофором Богородиці. Тобто, шовк тут виступає символом захисту та благодаті і переносить матеріальний досвід розкоші у сферу сакрального. Тканина стає центральним композиційним і колористичним елементом, в якому червоні й золоті тони створюють відчуття живого саява, нагадуючи блиск справжнього шовку. Цей ефект свідчить про те, що художники були обізнані з природою цієї тканини і прагнули передати її властивості у фарбі.

У живописі зображення шовкової тканини

завжди було своєрідною демонстрацією технічної майстерності художника. Відтворення блиску, гри світла на складках тканини потребує тонкого розуміння оптики, колористики, фактури. У портретному живописі XVIII–XIX століть українські художники, зокрема Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський, Тарас Шевченко, застосовували особливі прийоми для зображення матеріальності шовку — поєднання прозорих, м'яких переходів і рефлексів, що створювало ефект внутрішнього світіння.

Зокрема, у роботах «Одаліска» та «В гаремі» Тарас Шевченко через майстерне зображення матерії передає емоційну атмосферу східного інтер'єру. На полотні «Одаліска» (Іл. 5) художник використовує делікатну гру лесувань для створення ефекту м'якого, вологого блиску шовку, що огортає тіло сплячої жінки. Жовті, рожеві й золотаві відтінки тканин взаємодіють зі шкірою, створюючи відчуття теплого світла, яке ніби випромінюється зсередини полотна. Шевченко демонструє глибоке розуміння оптичної природи шовку та його здатності змінювати колір залежно від напрямку світла. Шовкова фактура формує інтимну ауру затишку, еротизму та поетичності.

У роботі «В гаремі» (Іл. 6) митець ускладнює кольорову структуру, поєднуючи золото, синь, пурпур і білизну шовків, щоб підкреслити контраст між тінню й сонячним промінням, яке проривається крізь арку. Блиск жовтого, білого, смугастого шовку створює візуальний ритм, що веде погляд від постатей до глибин простору, перетворюючи шовк на засіб світлової драматургії. Художник працює з матерією шовку як з метафорою, де гладкість і переливи символізують тілесність, водночас приховуючи і розкриваючи її.

Таким чином, в орієнтальних композиціях Т. Шевченко розвиває традицію майстерного зображення шовку, властиву українському живопису XVIII–XIX століть, де тканина стає не лише виявом технічної віртуозності, а й носієм емоційного, еротичного та символічного змісту, що поєднує матеріальне й духовне.

У творчості Дмитра Левицького шовк також не лише декоративний елемент, а й важливий засіб соціальної та психологічної характеристики портретованого. У своїх парадних жіночих портретах

художник досягає надзвичайної реалістичності у відтворенні шовкової фактури, використовуючи складну багатшарову техніку. Блиск і гнучкість тканини стають виявом витонченого смаку, шляхетності та культурного аристократизму, що наближує живопис Д. Левицького до традицій французького та англійського портретного мистецтва XVIII століття (Жан-Батист Грез, Томас Гейнсборо).

Володимир Боровиковський, продовжуючи традицію Д. Левицького, розвиває мотив шовкової фактури в більш емоційно-ліричному і психологічному ключі. У його роботах тканина набуває м'якої, дихаючої текстури, у якій світло переходить у тонкі напівтони. Художник свідомо уникає холодного парадного блиску, властивого бароковим зразкам, і натомість створює ефект внутрішнього сяйва та духовної прозорості. Ця живописна делікатність, поєднана з пастельною палітрою, також наближає творчість В. Боровиковського до європейського сентименталізму й раннього романтизму, зокрема до живопису Джошуа Рейнолдса та Жака-Луї Давіда. Шовк у його творах постає як вираження етичної краси, жіночої ніжності та духовної гармонії.

Таким чином, у творчості Т. Шевченка, Д. Левицького та В. Боровиковського зображення шовкової тканини демонструє технічну віртуозність. Шовк вони трактують як універсальну художню категорію, через яку втілюється єдність матеріального й духовного, соціального й естетичного. Ця традиція поєднує українське мистецтво з європейським культурним простором, засвідчуючи високий рівень його художньої рефлексії та здатність до адаптації загальноєвропейських естетичних принципів.

Висновки. Дослідження естетики шовкової фактури в українському портретному живописі XVIII–XIX століть засвідчує, що шовкова тканина у мистецтві цього періоду постає не лише як матеріал декоративного оздоблення чи показник суспільного статусу, а як багаторівнева художня й символічна категорія. Вона функціонує на перетині трьох площин: матеріальної, естетичної та культурно-семіотичної, у яких поєднуються відчуття реальності й духовної метафоричності. Саме завдяки таким властивостям

шовку, як блиск, гнучкість, прозорість й здатності передавати гру світла, українські художники створювали ефект живої поверхні, де матеріальне втілює ідеальне, а фізична фактура тканини набуває духовного значення.

У козацькому портреті XVIII століття шовковий одяг став важливим елементом репрезентації статусу. Зображення шовкових кунтушів, поясів і жупанів мало не лише реалістичну, а й іконографічну функцію, оскільки виражало уявлення про честь, доблесть і божественний захист, що поєднувало війську доблесть із сакральною символікою Покрови Богородиці. У цьому контексті шовк виступає символом влади та духовного благословення, матеріальним знаком гідності й героїзму української шляхти.

У портретному живописі другої половини XVIII — початку XIX століття, представленому творчістю Дмитра Левицького та Володимира Боровиковського, шовкова фактура набуває нового художнього виміру. Вона перестає бути лише знаком суспільного становища, перетворюючись на засіб психологічного й морального розкриття образу. Через відтворення шовкової текстури художники передають духовну прозорість, внутрішню врівноваженість і шляхетність портретованих. У Д. Левицького шовк асоціюється з культурою Просвітництва, з культом гармонії, ясності та розумного аристократизму. У В. Боровиковського він набуває рис сентиментальної емоційності, перетворюючись на засіб поетизації жіночої ніжності та етичної краси. Таким чином, зображення шовку в українському живописі цього періоду демонструє поступове зближення з європейською естетикою сентименталізму й раннього романтизму.

У творчості Тараса Шевченка мотив шовкової тканини розкривається як елемент живописної драматургії. У творах «Одаліска» та «В гаремі» шовк набуває символічної багатозначності, стаючи засобом емоційної виразності, метафорою тілесності та духовного світіння. Тут фактура тканини втілює складні почуття, поєднання матеріальності з психологізмом.

Таким чином, естетика шовкової фактури в українському портретному живописі XVIII–XIX століть відбиває складний синтез українських

традицій і європейських впливів. Вона стає проявом культурної пам'яті, у якій поєднано східну орнаментальність, барокову декоративність і західноєвропейську інтелектуальну стриманість. Шовк виступає посередником між видимим

і невидимим, матеріальним і духовним, індивідуальним і колективним, формуючи унікальну художню мову українського мистецтва, що зберігає власну ідентичність у межах європейського культурного контексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1969. 320 с.
2. Бородай І. С. З історії становлення та розвитку шовківництва в Україні. *Сумська старовина*. 2009. № 26–27. С. 42–48.
3. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
4. Косміна О. Вбрання української еліти XVII–XVIII ст. *Соціум. Альманах соціальної історії*. 2015. Вип. 11–12. С. 330–364.
5. Назар В. В. «Східний» текстиль на західноукраїнських землях у другій половині XVII — XVIII ст. *Українська академія мистецтва*. 1999. Вип. 6. С. 157–166.
6. Отрох Н. Турецькі шовкові тканини в українській художній і релігійній культурі XVII–XVIII ст. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 34. С. 111–118.
7. Український портрет XVI–XVIII століть / авт.-уклад.: Г. Белікова, Л. Членова; авт. вступ. ст.: В. Александрович [та ін.]. 2-ге вид. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2006. 351 с.
8. Школьна О. В. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи: монографія. Київ: Ліра-К, 2018. 192 с.
9. Школьна О. В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його музейного експонування. *Питання теорії науки і техніки*. 2014. № 3. С. 61–75.

ЛІТЕРАТУРА

1. Biletskyi, P. (1969). *Ukrainskyi portretnyi zhyvopys XVII–XVIII stolit* [Ukrainian Portrait Painting of the 17th–18th Centuries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Borodai, I. S. (2009). Z istorii stanovlennia ta rozvytku shovkivnytstva v Ukraini [From the History of Formation and Development of Sericulture in Ukraine]. *Sumska Starovyna*, 26–27, 42–48 [in Ukrainian].
3. Zholtoivskyi, P. M. (1978). *Ukrainskyi zhyvopys XVII–XVIII st.* [Ukrainian Painting of the 17th–18th Centuries]. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
4. Kosmina, O. (2015). Vbrannia ukrainskoi elity XVII–XVIII st. [Attire of the Ukrainian Elite of the 17th–18th Centuries]. *Socium. Almanac of Social History*, 11–12, 330–364 [in Ukrainian].
5. Nazar, V. V. (1999). “Skhidnyi” tekstyl na zachidnoukrainskykh zemliakh u druhii polovyni XVII–XVIII st. [“Oriental” Textiles in Western Ukrainian Lands in the Second Half of the 17th–18th Centuries]. *Ukrainska Akademiia Mystetstva*, 6, 157–166 [in Ukrainian].
6. Otrok, N. (2016). Turetski shovkovi tkanyny v ukrainskii khudozhnii i relihiinii kulturi XVII–XVIII st. [Turkish Silk Fabrics in Ukrainian Artistic and Religious Culture of the 17th–18th Centuries]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 34, 111–118 [in Ukrainian].
7. Bielikova, H. & Chlenova, L. (2006). *Ukrainskyi portret XVI–XVIII stolit* [Ukrainian Portrait of the 16th–18th Centuries]. (2nd ed.). Khmelnytskyi: Galereia; Kyiv: Artaniia Nova [in Ukrainian].
8. Shkolna, O. V. (2018). *Velykosvitski manufaktury kniaziv Radzyvilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy* [Aristocratic Manufactories of the Radziwiłł Princes in the 18th–19th Centuries in Eastern Europe]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
9. Shkolna, O. V. (2014). *Shovk u pobuti ukrainsiv XVII–XIX st. i pytannia yoho muzeinoho eksponuvannia* [Silk in the Everyday Life of Ukrainians of the 17th–19th Centuries and Issues of Its Museum Display]. *Pytannia teorii nauky i tekhniky*, 3, 61–75 [in Ukrainian].



1. Невідомий художник. «Портрет Григорія Гамалії», Кінець XVII століття. Полотно, олія.



2. Андрій Стех (?). «Портрет Олександра Заславського Острозького», Бл. 1670 року. Полотно, олія.



3. Федір Сенькович. «Портрет Івана Даниловича», 1620. Полотно, олія. Олеський замок.



4. Ікона «Покрова» з портретом гетьмана Богдана Хмельницького, Київщина, кін. XVII — поч. XVIII століття.



5. Тарас Шевченко. «Одаліска», 1840. Папір, акварель, бронза.



6. Тарас Шевченко. «В гаремі», 1843. Бристольський папір, акварель.

OLHA SOSIK
THE AESTHETICS OF SILK TEXTURES IN UKRAINIAN PORTRAIT PAINTING
OF THE 18TH–19TH CENTURIES

Abstract. The article explores silk as a distinctive artistic material and a bearer of cultural meaning in Ukrainian portrait painting of the 18th and 19th centuries. Drawing on an analysis of both secular and sacred artworks, it examines the symbolic, aesthetic, and sociocultural significance of silk fabrics. The study emphasizes the relationship between the material texture of silk and the figurative structure of the portrait, in which the sheen, transparency, and suppleness of the fabric become artistic means for expressing status, spiritual dignity, and inner radiance. The article traces the influence of Ottoman, Italian, and Polish textile traditions on the development of the visual culture of the Ukrainian lands in the early modern period. It demonstrates that in Cossack portraits, silk functions as a sign of honor, authority, and sacred protection, whereas in 19th-century works it acquires metaphorical connotations of spiritual depth, ethical nobility, and artistic virtuosity. The study concludes that the aesthetics of silk textures in Ukrainian art reflect a synthesis of national and European traditions, in which the materiality of the fabric merges with the intellectual content of the image. Thus, the interpretation of silk in Ukrainian portrait painting may be understood as an expression of cultural memory, where artistic matter mediates between social reality and spiritual symbolism, shaping an aesthetic consonant with broader European artistic trends of the 18th and 19th centuries.

Keywords: silk fabric, portrait, fine art, style, expressive means, 18th–19th centuries.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2025

Концепт води в міжкультурному музичному дискурсі: моделі виконавської автономії

The Concept of Water in Intercultural Musical Discourse: Models of Performative Autonomy

УДК 78.071.1:785.16:78.072.43

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.348663

Сижуї Хоу

Аспірантка Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: housirui009@gmail.com

Sirui Hou

Ph.D. Student at the Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0002-3198-6661

Анотація: У статті аналізується феномен води як концептуального, акустичного й драматургічного чинника у сучасному міжкультурному музичному дискурсі крізь призму виконавської автономії. Здійснено порівняльний аналіз трьох концептуально пов'язаних з водою композицій: «Water Walk» Джона Кейджа, «Water Concerto» Таня Дуня та «Musica Pura» Олега Безбородька. Визначено, що у цих творах тема води стає поштовхом до експерименту, а також носієм ритуального, символічного та метафізичного змісту, що, у свою чергу, розширює межі виконавської свободи. Продемонстровано, що Кейдж трактує воду як фізичний об'єкт і джерело структурованої випадковості, Тань Дунь — як посередника між тілесністю та духовністю, а Безбородька — як концептуальний знак очищення музики від матеріальності. Відповідно, виокремлено три моделі виконавської автономії: свобода дії (Кейдж), свобода вираження (Тань Дунь), свобода смислотворення (Безбородько). Образ води в цих творах стає своєрідним маркером сучасного мислення про виконавську роль та формотворчі принципи, водночас окреслюючи поступову деконструкцію ієрархії «композитор — текст — виконавець». Наголошено на важливості інтеграції українського досвіду у глобальний дискурс, а також окреслено перспективи вивчення інших природних стихій у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: виконавська автономія, структурована випадковість, концепт води, ритуал, матеріальність звуку, музичний перформанс.

Постановка проблеми. Протягом другої половини ХХ століття у камерній музиці поступово змінюється роль виконавця. Якщо в період модернізму виконавець здебільшого виступав посередником між авторським задумом і слухачем, то сучасна композиторська практика дедалі частіше наділяє його функціями співтворця або навіть партнера у творчому процесі. Як зазначає Майкл Найман, цей феномен спричинив «розфіксування відносин» між композитором, твором і виконавцем, перетворивши виконання на лабораторію, а не репрезентацію [7]. Цей процес засвідчує ширший зсув у культурній парадигмі, де виконання стає формою пізнання і комунікації. Дослідники підкреслюють, що процес виконання у сучасній музиці перестає бути другорядним

щодо партитури, яка набуває статусу відкритого тексту, наділеного елементами варіативності, тілесності та імпровізаційного ризику. У цьому контексті особливої актуальності набуває аналіз різних стратегій досягнення виконавської свободи у творчості представників композиторських шкіл кардинально різних традицій, оскільки порівняльна перспектива дає змогу простежити трансформацію статусу виконавця та переосмислити межі фіксованого і відкритого музичного тексту.

Метою статті є виявити методи реалізації ідеї виконавської автономності у трьох концептуально споріднених композиціях: «Water Walk» Джона Кейджа (1959), «Water Concerto» Таня Дуня (1998) та «Musica Pura» Олега Безбородька

(2010). Незважаючи на спільний символічний мотив води як джерела акустичної дії, енергетичного імпульсу та образу очищення, ці твори представляють різні культурні парадигми: від концепту «відкритого часу» у Кейджа до ритуально-синтетичних рішень Таня Дуня й іронічного інтелектуалізму у Безбородька.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання виконавської автономії, перформативності та переосмислення ролі виконавця активно розробляються у світовій і, меншою мірою, в українській музикознавчій літературі. Однією з класичних праць із теорії експериментальної музики є монографія М. Наймана «Експериментальна музика: від Джона Кейджа і далі» («Experimental Music: Cage and Beyond»), яка розглядає вплив Джона Кейджа на зміну уявлень про музичну форму, авторство та інтерпретацію. Джеймс Притчет у праці «Музика Джона Кейджа» («The Music of John Cage») звертає увагу на складну діалектику між структурованістю і випадковістю у творчості композитора. Він розглядає його твори «Water Music» (1952) та «Water Walk» (1959) як експерименти з природною стихією, які підсилюють аспект випадковості, делегуючи відповідальність виконавцю, проте не скасовуючи роль композитора [8]. Серед новітніх досліджень особливу увагу привертає ґрунтовна біографія Джона Кейджа — «Begin Again» Кенета Сильвермана. Це дослідження репрезентує хронологію життя й творчості Джона Кейджа та докладно аналізує етапи формування його світогляду — від ранніх пошуків у формі до ідей структурованої випадковості, індетермінізму та «відкритої форми». Сильверман підкреслює, що відмова Кейджа від авторитарної позиції композитора та прагнення до радикальної демократизації творчого процесу стали основою нової етики виконавської автономії [9].

Не менш значущою є колективна праця «Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art» під редакцією Дейвіда Бернстіна і Кристофера Гетча (2001), яка подає міждисциплінарний аналіз Кейджових ідей у музиці, літературі, театрі та візуальному мистецтві. У збірнику наголошується, що музичний текст у Кейджа не є фіксованим витвором, він існує як процес,

відкритий до різноманітних тлумачень. Особливу увагу автори приділяють інтермедіальній природі його естетики, яка сприяла розвиткові численних міждисциплінарних практик. За Бернстіном, структурована випадковість у творах Кейджа не знищує форму, а навпаки — дозволяє їй постійно оновлюватися через залучення виконавця як співтворця сенсу, що актуалізує процес виконання як головний об'єкт аналітичного розгляду [11].

Розглянуті джерела, присвячені ідеям Джона Кейджа, демонструють, що його концепції відкритої форми та індетермінізму стали ключовими для змін у розумінні сучасної музичної творчості. Завдяки цим підходам музика вийшла за межі традиційної моделі, де композитор мав головну роль, а виконавець лише точно відтворював задум. Натомість почала формуватися нова система взаємодії, у якій композитор, виконавець і сам твір рівноправно беруть участь у створенні художнього результату.

Варто зазначити, що подібні ідеї знаходять відгук і в українському музикознавстві. Хоча ця тема ще не є широко дослідженою, дедалі більше авторів звертають увагу не лише на технічні особливості творів, а й на глибші ідеї, що лежать у їх основі. Зокрема, українські дослідники вивчають, як сучасна музика поєднується з візуальними, театральними й літературними елементами, формуючи нову мистецьку естетику. У цьому контексті виконавська свобода розглядається як важлива частина художнього висловлювання. У дисертаційній роботі Асматі Чібалашвілі аналізується синтез музики з перформансом, візуальними та текстовими елементами, характерний для камерної творчості Олега Безбородька. Авторка підкреслює, що композитор активно залучає виконавця до формування змістових рівнів твору, зокрема через інструментальний театр, текстові вставки та відкриті партитурну структуру [2].

У статті Микити Перцова всебічно проаналізовано постмодерний стиль Олега Безбородька, для якого характерно поєднання іронічності, цитатності, програмності та високого рівня свободи виконавця. Автор висвітлює основні риси композиторської мови Безбородька через призму

сучасних постмодерних тенденцій в українській музиці, особливо підкреслюючи роль інструментального театру, багатшарових смислів та ігрових стратегій інтерпретації. Перцов приділяє особливу увагу проблемі виконавської варіативності та наголошує на значущості особистісного підходу виконавця, необхідності прояву акторських здібностей та створення власної версії твору. Він зазначає, що «подібна риса пов'язана з тими тенденціями, що наявні в сучасному просторі, де провідну роль відіграє візуальне сприйняття» [1, с. 137]. У результаті саме відкритість форми, а також поліваріантність сценарних рішень у поєднанні з перформативними елементами забезпечують унікальність кожної інтерпретації твору Безбородька, перетворюючи виконання на індивідуальний акт співтворчості. Усе зазначене дає підстави розглядати твори Безбородька як відкритий художній простір, який спонукає виконавця до співтворчості, а кожен перформанс — як унікальний акт актуалізації багатшарового змісту. Варто підкреслити, що індетерміновані виконавські практики в музиці сучасних українських композиторів — це не просто запозичення ідей із західної (зокрема кейджівської та посткейджівської) традиції. На нашу думку, вже у 2000–2010-х роках в українській композиторській школі почали формуватися власні підходи до перформативності та інтермедіальності. У цих творах роль виконавця поступово розширюється, виходить за межі звичної інтерпретації.

У контексті сучасних досліджень творчості Таня Дуня особливої уваги заслуговує праця Луїса Бітенкурта, який пропонує перформативно-етнографічний аналіз «Water Music» як унікального прикладу інструменталізації води в сучасній музиці. На відміну від більшості оглядів, що фокусуються на концептуальних чи символічних аспектах, Бітенкурт детально розглядає процес оволодіння «водною» перкусією з точки зору виконавця і композитора: «“Water Music” — це музичний і візуальний твір, що досліджує потенціал води як музичного інструмента, або, іншими словами, інструментальність води. <...> “Water Music” пронизаний креативністю на різних рівнях — від композиції (оригінальний підхід Таня Дуня до інструментальності води) до виконання

(матеріалізація загальних ідей партитури у звук та музику з боку виконавця)» [3, р. 2]. Дослідник наголошує, що до Таня Дуня жоден композитор західної традиції не здійснював настільки цілісної, системної експлуатації води як повноцінного музичного інструмента. При цьому композитор вимагає від виконавця оволодіння новою технікою та творчого підходу до конструювання багатоконпонентної установки та формування власного сценарію виконання твору. Бітенкурт окреслює цю стратегію як «трансформаційну креативність», яка «зрештою приводить до появи нових структур (наприклад, водної перкусії)» [3, р. 3].

Особливу увагу автор приділяє питанням імпровізації, індивідуальної побудови музичного матеріалу, креативного використання знайдених об'єктів, а також свободі у виборі та послідовності виконання фрагментів: «Створюючи такі можливості для сольної версії композиції, Таня Дуня надає виконавцеві величезну свободу, яка водночас слугує каталізатором креативності і може становити загрозу для цілісності твору щодо зв'язку його частин як композиції. <...> На мою думку, автономія, яку надав композитор, є також своєрідним запрошенням до співтворчості та креативного самовираження виконавця» [3, р. 13]. Таким чином, у дослідженні Бітенкурта «Water Music» Таня Дуня постає як простір для індивідуального експерименту й співтворчості, що наближує цю практику до Кейджової індетермінованості, проте переносить її у сферу тілесного, імпровізаційного, технічно й семантично новаторського перформансу.

Попри те, що існує чимало досліджень, присвячених творчості окремих композиторів, комплексне порівняння творів «Water Walk», «Water Concerto» та «Musica Pura» саме в контексті виконавської автономії досі не здійснювалося, тому звернення до цього аспекту є актуальним і може відкрити нові перспективи для розуміння сучасної музичної практики. Наявні праці описують окремі твори лише у межах різних естетичних парадигм — авангардної, міжкультурної та постконцептуальної, не порівнюючи їх як такі, що об'єднані спільним матеріальним і семантичним ядром. Такий підхід дозволяє виявити ширшу еволюцію виконавської

свободи — від структурованої випадковості через духовно-ритуальну дію до концептуальної рефлексії.

Виклад основного матеріалу. Вибір цих трьох композицій обумовлений їх спільною тематикою та контрастністю культурних та естетичних контекстів. В образі води кожен автор знайшов власну інтерпретацію: для Джона Кейджа вода виступає засобом звукового експерименту, для Таня Дуня — носієм духовної пам'яті та інструментом міжкультурного діалогу, а Олег Безбородько репрезентує воду як атрибут ритуального очищення, що перетворюється на метафізичний жест у руслі постконцептуального мислення. Аналіз цих творів у хронологічній послідовності дозволяє відстежити поступову зміну трактування виконавської свободи — від регульованої випадковості авангардного мистецтва до усвідомленої автономії сучасного виконавця як мислячого суб'єкта. Кожен з композиторів сформував власну модель взаємодії між авторським задумом і виконавською інтерпретацією, пропонуючи унікальне бачення води як звукової матерії, сакрального посередника або знакової структури з концептуальним навантаженням.

Джон Кейдж у творі «Water Walk» радикально переосмислює поняття самої музики, виводячи її за межі інструментальної традиції та відмовляючись від звичних уявлень про звучання. Композитор створює ситуацію, де «будь-який звук може стати музикою» [8]. Твір був написаний для телевізійного формату, що зумовило його відкритість до реакції глядачів, сценічну видовищність та акцент на жесті як елементі перформансу. Функції інструментів або джерел звуку виконують побутові предмети, такі як ванна, радіо, кавоварка, квіти, льодогенератор, склянки з водою. Попри зовнішню імпровізаційність, композиція має сувору часову структуру, що складається з 154 послідовних дій, синхронізованих із таймкодом. Це створює парадоксальне поєднання фіксованої форми та непередбачуваного звучання, оскільки водна стихія реагує на температуру, амплітуду жесту і матеріал посудин. У примітках до партитури Кейдж зазначає: «запустіть секундомір і далі виконуйте дії якнайточніше відповідно до партитури», тобто часові вказівки

мають виконуватися з максимальною точністю, хоча «часові позначки не передбачають абсолютної точності» і допускають варіативність результату [4]. Тут відображається характерна модель виконавської автономії: свобода не у виборі змісту, а у способі взаємодії з матеріалом. Виконавець повинен точно дотримуватися структури, але кожен жест запускає індивідуальну, неповторну звукову реакцію води.

Вода у творі Кейджа функціонує як чистий акустичний матеріал, що чинить опір повному контролю. Вона не є метафорою чи символом, це «готовий звук», природна субстанція, яка розкриває себе лише в момент взаємодії з дією. Таким чином, «Water Walk» формує виконавця нового типу — експериментатора, який не інтерпретує нотний текст, а досліджує реакції матеріалу в реальному часі. Фізична плинність та непередбачуваність води забезпечують той рівень автономії, де дія важливіша за результат, а структура існує для того, щоб непередбачуваність могла розгорнутися в межах чіткої форми. Це одна з перших композицій, у яких свобода виконавця постає як участь у процесі структурованої випадковості — автономія дії в умовах матеріального опору та фізичної непередбачуваності.

У «Water Concerto» Таня Дунь переносить матеріальність води в іншу семантичну площину. На відміну від Кейджа, який трактує воду як джерело шумових ефектів і непередбачуваності, Таня Дунь репрезентує її як живу субстанцію, укорінену в культурну пам'ять та ритуальний досвід: «вода перетворюється на справжній інструмент, чия роль — не лише звучати, а й створювати простір для ритуалу, руху і світла» [6]. Твір є частиною його концепції «органічної музики», де природні стихії виступають співтворцями музичної події. Партитура написана зі структурною точністю, але неповторність звучання формується жестами виконавця: амплітудою руху, силою занурення, швидкістю взаємодії з поверхнею води. У трьох великих чанах, споряджених мікрофонами, вода реагує на кожний дотик — не тільки акустично, а й візуально. Вона чинить опір, резонує, змінюється, і в цій взаємодії виникає простір виконавської автономії. На відміну від «Water Walk», де свобода полягає

у дії всупереч матеріалу, у «Water Concerto» автономія ніби формується в процесі діалогу: виконавець слухає воду не менше, ніж грає на ній. Значний драматургічний ефект створює візуальна компонента — блиск води, світлові відбиття, хореографічні рухи рук. У такому підході свобода виконавця полягає у пластичності, точності, внутрішній інтонації руху, завдяки чому вибудовується автономія іншого типу через свободу вираження. Якщо у Кейджа вода створює непередбачуваність, то у Таня Дуня вона стає співтворцем події, медіумом тілесного та духовного співналаштування.

У «Musica Pura» Олега Безбородька вода набуває найбільш абстрактного та концептуального значення. На відміну від двох попередніх творів, де вода звучить і формує акустичну тканину, тут її роль максимально дистанційована від звуку. Вода функціонує як символ очищення, знак повернення до «нульової точки», де музика звільняється від власного матеріалу. Це ритуал дематеріалізації звучання, що водночас не заперечує матеріальності самої дії. Як зазначає М. Перцов, твори Олега Безбородька «передбачають велику віддачу від музикантів, які мають ставати не лише виконавцями-інтерпретаторами, а й акторами, чие індивідуальне прочитання є неодмінним компонентом гри» [1, с. 137]. Структура твору є відкритою: партитура подана як сценарій, який пропонує, а не наказує послідовність дій. Удар ложками по мисках з водою, очищення інструментів, продування беззвучних мундштуків, декламація текстів про «чисту музику» — усі ці дії функціонують як метамузичні жести, що ставлять під сумнів межу між музикою і немусикою. В цій відкритості формується нова якість виконавської автономії: свобода смислотворення. Виконавці не просто варіюють темп чи жести, як у Кейджа або Таня Дуня, — вони визначають драматургічну логіку твору, його концептуальний зміст, взаємодію тексту, тиші та дії. Виконавець стає мислителем і співдослідником, а виконання — актом філософського осмислення музичності. Таким чином, вода у «Musica Pura» зберігає свою матеріальність, але перетворюється на ідею: не звук, а знак очищення, межа, яка відділяє музику як звучання від музики як мислення. Цей твір представляє

найвищий ступінь автономії: свободу не жести чи вираження, а свободу визначати, що саме вважати музичною подією.

Узагальнюючи, можна визначити послідовний перехід моделей автономії виконавця у трьох творах: у «Water Walk» Джона Кейджа домінує автономія дії — виконавець експериментує з матеріалом у межах чіткої структури; у «Water Concerto» Таня Дуня автономія зміщується до площини вираження, де ритуалізована взаємодія з водою відкриває простір для особистісної інтерпретації; у «Musica Pura» Олега Безбородька свобода підноситься до рівня смислотворення — виконавець стає співтворцем концепції, визначаючи драматургічну логіку твору. Таким чином, еволюція автономії простежується як перехід від матеріальної взаємодії через ритуальну дію до концептуальної рефлексії.

Висновки. Аналіз трьох композицій — «Water Walk» Джона Кейджа, «Water Concerto» Таня Дуня та «Musica Pura» Олега Безбородька — засвідчив, що образ води у музиці XX–XXI століть виступає тематичним мотивом і визначальним драматургічним принципом, який структурує форму твору та типи виконавської присутності. Вода, відповідно до авторських інтенцій, реалізується як фізична субстанція та джерело структурованої випадковості (Кейдж), як акустичний і духовний медіум, пов'язаний із ритуалом (Таня Дуня), та як концептуальний знак очищення й саморефлексії (Безбородько).

Проведене порівняння дозволяє окреслити еволюцію моделей виконавської автономії: від свободи дії у межах структури («Water Walk») — через ритуалізовану експресію та індивідуальне вираження («Water Concerto») — до смислової співтворчості й визначення самої концепції твору («Musica Pura»). Ці стратегії ілюструють поступову деконструкцію традиційної ієрархії «композитор — текст — виконавець», утверджуючи нові моделі партнерства й взаємодії у художньому процесі.

Новизна роботи полягає у тому, що вперше здійснено цілісний міжкультурний аналіз зазначених творів у спільному аналітичному полі, що дозволило простежити трансформацію образу води та виконавської свободи і виявити універсальні тенденції сучасного музичного мислення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням тематики дослідження (зокрема, звернення до інших природних стихій), а також із глибшим вивченням практик виконання, включаючи емпіричний аналіз інтерпретацій,

інтерв'ю з виконавцями й спостереження за процесами підготування творів. Важливим напрямом є і дослідження рецепції західних і східних традицій у сучасному українському музичному середовищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Перцов М. Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 134–138. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180582>
2. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики): автореф. дис.... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 — Теорія та історія культури; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2015. 16 с.
3. Bittencourt L. Tan Dun's Water Music: a sonic investigation on the instrumentality of water through experimental percussion practices and contemporary music performance. *Per Musi*. 2023. № 24. P. 1–18. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.48635>
4. Cage J. Water Walk. *Walk. Listen. Create*. 1959. URL: <https://walklistencreate.org/walkingpiece/water-walk/> (access date 22.08.2025).
5. John Cage 'Water Music.' *sound-art-text*. 02.03.2008. URL: <https://sound-art-text.com/post/29753771316/john-cage-water-music> (access date 12.05.2025).
6. Macdonald K. Percussionist turns water into a solo musical instrument in an extraordinary concerto. *Classic FM*. 03.08.2023. URL: <https://www.classicfm.com/music-news/videos/tan-dun-water-concerto/> (access date 07.07.2025).
7. Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
8. Pritchett J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 223 p.
9. Silverman K. *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2010. 496 p.
10. Tan Dun. Water Concerto for Water Percussion and Orchestra. *Wise Music Classical*. 2016. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33596/Water-Concerto-for-Water-Percussion-and-Orchestra--Tan-Dun/> (access date 01.03.2025).
11. *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art* / ed. by D. W. Bernstein, C. Hatch. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 304 p.

REFERENCES

1. Pertsov, M. (2019). Kompozytorskyi styl Oleha Bezborodka: vizii postmodernu [Composer Style of Oleh Bezborodko: Postmodern Visions]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 134–138. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180582> [in Ukrainian].
2. Chibalashvili, A. (2015). *Kontseptualnyi syntez u suchasni ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialakh kamernoi muzyky)* [Conceptual Synthesis in Contemporary Ukrainian Artistic Culture: A Case Study of Chamber Music]. Ph.D. Dissertation: Abstract. Modern Art Research Institute, Kyiv [in Ukrainian].
3. Bittencourt, L. (2023). Tan Dun's Water Music: a sonic investigation on the instrumentality of water through experimental percussion practices and contemporary music performance. *Per Musi*, 24, 1–18. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.48635>
4. Cage, J. (1959). Water Walk. *Walk. Listen. Create*. Retrieved from <https://walklistencreate.org/walkingpiece/water-walk/>
5. John Cage 'Water Music.' (2028, March 2). *sound-art-text*. Retrieved from <https://sound-art-text.com/post/29753771316/john-cage-water-music>
6. Macdonald, K. (2023, August 3). Percussionist turns water into a solo musical instrument in an extraordinary concerto. *Classic FM*. Retrieved from <https://www.classicfm.com/music-news/videos/tan-dun-water-concerto/>
7. Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
8. Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Silverman, K. (2010). *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
10. Tan Dun. (2016). Water Concerto for Water Percussion and Orchestra. *Wise Music Classical*. Retrieved from: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33596/Water-Concerto-for-Water-Percussion-and-Orchestra--Tan-Dun/>
11. Bernstein, D. W., & Hatch, C. (Eds.). (2001). *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Chicago: University of Chicago Press.

HOU SIRUI

THE CONCEPT OF WATER IN INTERCULTURAL MUSICAL DISCOURSE:
MODELS OF PERFORMATIVE AUTONOMY

Abstract. The article examines the phenomenon of water as a conceptual, acoustic, and dramaturgical factor in contemporary intercultural musical discourse through the lens of performative autonomy. A comparative analysis is conducted of three compositions conceptually related to water: *Water Walk* by John Cage, *Water Concerto* by Tan Dun and *Musica Pura* by Oleh Bezborodko. It is established that in these works water functions not only as a material for experimentation but also as a bearer of ritual, symbolic, and metaphysical meanings, which in turn expands the boundaries of performative freedom. The study demonstrates that in Cage's work water is foregrounded as a physical object and a source of structured randomness; in Tan Dun's, as a medium between corporeality and spirituality; and in Bezborodko's, as a conceptual sign of the purification of music from materiality. Accordingly, three models of performative autonomy are identified: freedom of action (Cage), freedom of expression (Tan Dun), and freedom of meaning-making (Bezborodko). It is argued that the image of water in these compositions becomes a distinctive marker of contemporary reflection on the performer's role and the principles of musical form, while simultaneously outlining the gradual deconstruction of the "composer—text—performer" hierarchy. The importance of integrating the Ukrainian experience into global discourse is emphasized, along with the prospects for studying other natural elements in the musical art of the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: performer autonomy, structured indeterminacy, the concept of water, ritual, materiality of sound, musical performance.

Стаття надійшла до редакції 20.11.2025

РОЗДІЛ 3

МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИКА

ART AND POLITICS

Музей і політика: «нормалізація» окупації України в російській музейній сфері

Museum and Politics: “Normalization” of Ukraine’s Occupation in the Russian Museum Sphere

УДК 069.1:355.48.018(477-651.2:470-651.1)“2022.02/...”

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346168

Марина Полякова

Доктор філософії з культурології, науковий співробітник
відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного
мистецтва Національної академії мистецтв України,
старший викладач кафедри графічного дизайну Київського
національного університету технологій та дизайну
e-mail: capibara73@gmail.com

Maryna Poliakova

Ph.D. in Cultural Studies, Research Fellow in the Department
of Theory and History of Culture at the Modern Art Research
Institute, National Academy of Arts of Ukraine,
Senior Lecturer in the Department of Graphic Design
at the Kyiv National University of Technologies and Design
orcid.org/0000-0003-3379-0347

Анотація. Статтю присвячено аналізу механізмів легітимізації окупації України з боку Російської Федерації через музейну політику, виставкову діяльність та законодавче регулювання у сфері культури. Продемонстровано, як російські музеї — від центральних установ у Москві до регіональних, у тому числі на тимчасово окупованих територіях (ТОТ) України, — беруть участь у процесі апропріації української культурної спадщини та формуванні наративів, що «нормалізують» війну й окупацію. На прикладах різних проектів показано, що виставкові (візуальні і текстові) стратегії російських музеїв та поведінка музейників спрямовані на виправдання війни, викривлення історичної пам'яті та інтеграцію української культури у «єдиний російський простір». У статті простежено нормативно-правові аспекти, зокрема закони РФ, які закріплюють викрадені українські культурні артефакти в Музейному фонді Росії й тим створюють юридичні перешкоди подальшій реституції. Підкреслено, що музейна сфера Росії є частиною державної політики та використовується як інструмент під час загарбницької війни. Дослідження поєднує підходи постколоніальної критики, політики пам'яті та культурної дипломатії та демонструє, що процес «нормалізації» окупації охоплює військову, політичну та символічно-культурну площину.

Ключові слова: російсько-українська війна, культурна спадщина України, культурна політика, музей, російська окупація, викрадення культурних цінностей, «Новоросія».

Постановка проблеми. Від початку російсько-української війни гасла «культура поза політикою», «мистецтво поза політикою» допомагали російській культурі відмежовуватися від дій російської влади у політичній площині. Політика і культура начебто існували паралельно, що давало індульгенцію російським культурним діячам — як у світі, так і в самій Україні, де до 2022 року співали російські артисти, демонструвалися російські фільми та продавалися російські книжки. Президент РФ, інші чиновники та культурні діячі неодноразово повторювали після початку повномасштабного вторгнення, що культура і мистецтво мають залишатися поза політикою, а «культура

скасування» («культура отмены») щодо російської культури є неприпустимою. Важко зрозуміти, коли і чому сформувалася думка про аполітичність культури та мистецтва. Принаймні протягом років існування СРСР влада вбачала у митцях «бійців ідеологічного фронту», «солдатів партії», які боролися «з ідейною інвазією Заходу, з недоліками у державному комуністичному будівництві, з внутрішніми ворогами, за істинно соціалістичне мистецтво» [1, с. 182–184]. Поняття «культурний фронт» та «мистецький фронт», які так нерідко і некритично використовуються сьогодні в Україні, укорінені саме в радянському дискурсі. В українському сучасному розумінні культура

не тільки не поза політикою, вона є обов'язковим елементом політики. Завдяки, зокрема, культурній дипломатії, «м'якій силі», Україна під час війни заявила про себе у світовому просторі.

Культура Росії у багатьох проявах сприяє пропагуванню війни й окупації українських земель. Водночас стратегії та наративи, які вона для цього використовує, недостатньо висвітлюються в українській публічній сфері: майже не аналізуються книжки російських авторів, фільми та виставкові проекти. Виключенням є публікації стосовно викрадення музейних колекцій з окупованих територій. Утім, не завжди проговорюється, хто саме причетний до викрадення (вживаються узагальнені терміни «окупанти» та «окупаційна влада») і що відбувається далі з викраденими артефактами. Олексій Копитко, аналітик і публіцист, координатор групи «Інформаційний спротив» — один із тих, хто послідовно акцентує: російська культура не поза політикою, Росія і в розпал війни вкладає величезні кошти у просування країни на міжнародній арені (зауважимо, що на сьогодні азійський вектор розвивається активніше, ніж західний). Водночас російські музеї свідомо беруть участь у викраденні української культурної спадщини та її привласненні. Копитко доводить, що Міністерство культури лише формально керує музейною сферою Росії. Насправді ж дії музейників нерідко підпорядковані Службі зовнішньої розвідки на чолі з Сергієм Наришкіним, який цікавиться музейно-історичною діяльністю. «З середини 2022 року рослада почала системно підключати музеї до “нормалізації” окупації та забезпечення контролю над новими окупованими територіями», — пише експерт. «За розпорядженням Мінкульту РФ понад 20 федеральних музеїв “взяли шефство” над 77 захопленими українськими музеями на ТОТ. Ключовим завданням, окрім “нормалізації” окупації, було забезпечення процесу внесення українських музейних цінностей до російського каталогу» [2]. Хоча українським музейникам вдається ідентифікувати частину викраденого (з одного лише Херсонського обласного художнього музею імені Олексія Шовкуненка викрадено понад десять тисяч експонатів [3]), уже зрозуміло, що процес розшуку і реституції цінностей буде надскладним.

У лютому 2025-го РНБО України застосувала санкції до 55 громадян Російської Федерації та трьох музеїв, що діють на тимчасово окупованих територіях (ТОТ) України. Підставою для санкцій стали незаконні археологічні розкопки, «що ведуться РФ на території Криму з 2014 року, а також вивезення культурних цінностей з окупованих територій, зокрема з українських музеїв». Під санкції потрапили, серед інших, Михайл Піотровський — президент Спілки музеїв Росії, генеральний директор Державного Ермітажу; Єлізавета Ліхачова — директорка Державного музею образотворчих мистецтв імені Пушкіна; Єлена Морозова — директорка Державного історико-археологічного музею-заповідника «Херсонес Таврійський», а також музейники з подвійним громадянством, які співпрацюють з окупантами [4]. Зазначимо, що варварське «перекопування» Херсонесу для будівництва музейно-храмового комплексу «Новий Херсонес» із «Музеєм Криму і Новоросії» є одним із наймасштабніших злочинів у цій сфері [5]. Журналісти-розслідувачі «The Kyiv Independent» встановили, як саме музейники брали участь у пограбуванні України під наглядом ФСБ. За результатами їхньої роботи Євгенія Моторевська зняла фільм «Офіційне пограбування» [6].

Окремою проблемою є використання музейних закладів на ТОТ для пропагандистської роботи. Віта Шкорубська у своїй розвідці перераховує тактики окупантів: вивозяться колекції; обмежується науково-дослідна робота українських музейників (на користь «спеціалістів» із Москви й Санкт-Петербурга); автентичні українські експозиції замінюються вигаданими наративами «спільної історії» та героїзацією СВО; музеї перепрофілюються та стають інструментами пропаганди [7, с. 451–455].

Одночасно з викраденням і привласненням колекцій українських музеїв, з ідеологічним переформатуванням експозицій на окупованих територіях, музейники Росії ведуть іншу діяльність — висвітлюють українську культуру та історію під вигідним для пропаганди кутом. Оскільки сьогодні виставки про Україну в Росії неможливо сприймати поза змістовним полем російської

агресії, ці проекти також є інструментами підкорення України: явного або прихованого.

Винесене у назву статті поняття «нормалізація» потрактовуємо у цій розвідці як процес обґрунтування, виправдання і закріплення окупації України у культурному просторі Росії.

Метою статті є показати, як російська музейна сфера «нормалізує» окупацію українських регіонів через апропріацію викрадених музейних цінностей; продемонструвати колонізаційний вектор сучасної культурної політики Росії щодо України на прикладі конкретних виставкових проектів у російських музеях.

Виклад основного матеріалу. Від 2022 року у Москві було проведено низку виставкових проектів, присвячених Україні. Окрім одіозних виставок, які представляли трофейну зброю, прославляли «звитягу захисників Донбасу» або ж демонстрували артефакти «українського нацизму», — як-от проект «Звичайний нацизм» у «Музеї Перемоги» (2024–2025), де нібито висвітлювалася історія виникнення та розвитку «українського варіанта нацизму», — проводилися й виставки з претензією на огляд явищ і процесів у їхній складності, очима фахових істориків. Зокрема, у Центральному Манежі на честь святкування Дня народної єдності (листопад 2022) відбувся проект «Україна. На переломах епох», яку створив історичний парк «Росія — моя історія» за підтримки Російського військово-історичного товариства (теж дітища Сергея Наришкіна), Патріаршої ради з культури та Фонду гуманітарних проектів. Експозиція у десяти тематичних залах охопила період від заснування Давньоруської держави до сучасності. Окремі розділи експозиції висвітлювали походження слова «Україна»; втручання ворожих сил у слов'янську єдність (принативно цитувався заповіт Ярослава Мудрого, де він обіцяв, що тих, хто живе дружно, захистить сам Бог); процес створення Новоросії під час правління Єкатеріни II та «повернення» регіону до складу Росії в ході російсько-української війни; «альтернативна історія» в українських підручниках та інше. За три тижні виставку відвідали понад 55 тисяч осіб, а потім вона помандрувала регіонами.

У пропаганду під виглядом просвітницько-історичної роботи Росія вкладає значні

ресурси, — до прикладу, мультимедійні історичні агітаційно-пропагандистські парки «Росія — моя історія» створено у Москві, Санкт-Петербурзі, Єкатеринбурзі, Ставрополі, Новосибірську та інших містах (на 2024 рік існувало 26 парків). 2023 року було відкрито парки в окупованих Луганську та Мелітополі. Зокрема, у Мелітополі з того часу відбулися виставки «Романови. 1613–1917», «1917–1945. Від великих потрясінь до Великої Перемоги», «Герої СВО», «Шлях до зірок». З посиланням на рух громадського опору «Жовта стрічка» на ТОТ, Віта Шкорубська зазначає, що шкільні заклади примушують організовано водити учнів на виставки [7, с. 452]. Цей парк розташований на вулиці Єкатеріни Великої, яка за України мала назву вулиці Інтеркультурної — такий от історичний анекдот.

«Російський Азов» (весна 2023 року) — ще одна виставка у московському парку «Росія — моя історія», яка легітимізувала привласнення українських територій. Там була «вперше комплексно представлена історія узбережжя Азова, що торік знову став внутрішнім морем Росії» (організатори: Російське історичне товариство, Фонд «Перспектива» за підтримки Президентського фонду культурних ініціатив та за участю музеїв Криму, Запорізької та Ростовської областей). У промовах на відкритті підкреслювалася роль виставки у «згуртуванні наукової та музейної спільноти Півдня Росії». Сергій Наришкін акцентував роль Росії, «російської зброї», російської імператриці, «сотень тисяч наших співвітчизників» в освоєнні та розбудові регіону. Україну ж згадав тільки стосовно «режиму», «неонацистської пропаганди» та батальйону «Азов» як «групи головорізів, які влаштували терор щодо мирного населення Донбасу» [8]. Українська колонізація історичної Новоросії у цьому дискурсі зовсім зникає, хоча у населенні Північного Причорномор'я більшість становили українці [9, с. 22–23]. Таке академічне джерело, як «Карта южнорусских наречий и говоров П. Чубинского и К. Михальчука» 1871 року (друкувалася у виданнях Південно-Західного відділення Російського імператорського географічного товариства) інформує, що населення історичної Новоросії, у тому числі сучасної Донеччини, послуговувалося в основному українським

«наречієм», а конкретно — слобідсько-українською говіркою з домішками. Пройгнорувала українців і виставка «Новоросія», яка проходила від 6 вересня до 11 грудня 2023 року у московському Державному історичному музеї. Згідно з інформаційними матеріалами виставки, земля, полита кров'ю предків росіян, ними ж і облаштована, належить Росії. Додамо, що 2022 року під егідою Міністерства культури Росії та за підтримки Російського історичного товариства із представників найбільших історичних музеїв було створено міжмузейну групу, завданням членів якої було їздити на українські окуповані території та збирати артефакти, що свідчать про «трагедію мирного населення», «неонацизм» та про «українську агресію».

Масштабні виставкові проекти із залученням «істориків» є яскравими прикладами пропагандистських маніпуляцій із суспільною свідомістю, адже історична сфера є найбільш політизованою. Утім, музеї інших спеціалізацій теж підтримують російські наративи стосовно України. Наведемо приклади того, як саме «нормалізація» війни та окупації відбувається силами представників різних сегментів музейної сфери.

За роки великої війни у регіонах відбулася низка виставкових проєктів, присвячених «СВО», до прикладу: «Свої» у Забайкальському крайовому художньому музеї (2023); «СВО: історії, герої й подвиги» в Іскітимському міському історико-художньому музеї (2024); «СВО: стійкість, вірність, відвага» у Костромському державному історико-архітектурному і художньому музеї-заповіднику (2024); «Воїни Байкалу» в Іркутському обласному художньому музеї імені В. П. Сукачова (2025), «Калінінградці на захист Батьківщини» в Калінінградському обласному історико-художньому музеї — список можна продовжувати. Такі виставки декларативно вбудовують війну у простір культури та мистецтва.

Зазначимо, що 2025 року російській владі видалося недостатнім те, що музеї пропагують війну своїми проєктами — їм, а також іншим закладам культури й освіти, веліли фізично долучитися до вербування добровольців-контрактників. До прикладу, Міністерство культури Забайкалля за розпорядженням «зверху» наказало музеям

вести саме таку роботу. У різних крайових музеях (залежно від ентузіазму місцевої влади й конкретно директорів) механізми різняться — від імітації діяльності до жорстких вимог виконання «плану» і покарань (догани, штрафи, зменшення заробітної плати) за те, що працівники музеїв не завербували певну кількість охочих воювати в Україні [10]. Це, очевидно, приклад найгрубішого долучення музейної сфери до легітимізації війни. Є й інші, тонші та складніші, але не менш результативні методи.

Російський етнографічний музей (Москва) впродовж 2022–2023 років провів чотири виставки, присвячені українському народному мистецтву: «Майстерність української “витинанки”» (29.07.2022 — 20.11.2022), «Українська глиняна іграшка» (12.12.2022 — 26.02.2023), «Українська народна іграшка з дерева» (25.05.2023 — 30.07.2023) та «Литі прикраси в українській народній традиції» (08.08.2023 — 24.12.2023). Попри позірну індиферентність до теми війни, ці виставки не можна сприймати поза воєнним контекстом. Хоча це непросто усвідомити без специфічної «постколоніальної чутливості», вони вписують Україну у поле російського впливу, показуючи, що «великий брат» не тримає зла на «молодшого», який повівся необачливо. До того ж ці виставки підтримують образ України як сільської, слабо розвиненої, але мальовничої території.

Від початку 2024 року Російський етнографічний музей зробив кілька виразних жестів для «нормалізації» захоплення українських земель. Виставка «Весна в Новоросії» (28.03.2024 — 19.05.2024) продемонструвала близько п'ятидесяти атрибутів весняних свят, серед яких була і колекція писанок («пасхальних яєць») українців кінця XIX — початку XX століття. У назві виставки іманентно було присутнє словосполучення «русская весна», яке маркувало захоплення українського Донбасу 2014 року. У тексті, що супроводжував виставку, також повторювалося поняття «Новоросія», яке охоплювало Бессарабську, Катеринославську та Херсонську губернії з народами, що там проживали: українцями, молдаванами, болгарями та гагаузами [11]. Якщо дотримуватися наукового підходу, таке поєднання в одній експозиції святкових атрибутів народів із різними традиціями було

нелогічним. Однак якщо необхідно зайвий раз повторити у публічному полі поняття «Новоросія», виставка цілком виконала завдання. До речі, у виставках етнографічного музею на геополітичній та культурній арені з'являються «новоросійські» українці, яких згадані вище «історичні» виставки майже цілком ігнорують.

Наступна виставка «Від Берислава до лима-ну: традиційна рибалка у низов'ях Дніпра» (22.05.2024 — 29.09.2024) знову пропонувала розглянути традиції населення Новоросії, тепер у царині рибалки. Після підриву дамби Каховської ГЕС, який Росія здійснила 6 червня 2023 року, огляд «колекції снастей та знарядь, які існували у низов'ях Дніпра на території, що тягнеться від міста Берислава до Дніпровського лиману», виглядав жорстокою насмішкою над регіоном, що через злочин Росії пережив екологічну та гуманітарну катастрофи [12].

Книжкова виставка «З чого починалася Новоросія? Історія Новоросійського краю на сторінках книг» (28.05.2024 — 27.10.2024) мала вже демонстративний характер: не маскувала бажання привласнити історію та культуру південно-східної України та виправдовувала окупацію. До експозиції увійшли книжки, присвячені історії «Новоросії», а текст анонсу був цілком пропагандистським. Зокрема, там було написано таке: «Крім загальної культури та мови Новоросію дуже багато пов'язує з Росією географічно та економічно. Як і жителі Криму, що в результаті об'єднався з Росією, жителі регіонів Новоросії виступали за інтеграцію з Росією. За результатами спеціально проведених референдумів чотири з восьми основних регіонів сучасної Новоросії — Донецька Народна Республіка, Запорізька область, Луганська Народна Республіка та Херсонська область — увійшли до складу Росії» [13].

Чотири наступні виставки у музеї продовжили лінію утвердження «Новоросії» та загалом «братства народів». Виставка «Під рідним сонцем: великороси, малороси та білоруси Південного Заходу Росії на початку XX століття» (23.08.2024 — 17.02.2025) до 150-річчя Івана Абрамова, українського етнографа і фольклориста, легітимізувала уявлення про великоросів, малоросів і білорусів як про три структурні частини російського

народу (із зазначенням, що саме так думав Іван Абрамов та його колеги). Виставка «Ремесла і промисли Новоросійського краю» (01.10.2024 — 31.01.2025) знову примусово поєднала українців, молдаван, болгар та гагаузів. Виставка «Мальована хата: настінні розписи Катеринославщини» (25.02.2025 — 29.06.2025) демонструвала традицію прикрашання помешкань (з ремаркою, що «найбільш виразних рис традиція набула у двох регіонах — Поділлі та Новоросійському краї»). Нарешті, чинна на момент написання статті виставка «“Бережений посуд два віки стоїть”: кухонне та столове начиння в побуті українців Новоросії» (04.07.2025 — 25.01.2026) розповідає про посуд, кулінарні особливості та застільні традиції «українців Новоросійського краю».

Отже, після початку гарячої фази російсько-української війни Російський етнографічний музей з ентузіазмом створює виставки, присвячені Україні. І якщо спочатку проекти були начебто «безневинні», то від 2024 року музейники уже не полишають тему «Новоросії», а тексти до виставок стали відверто пропагандистськими.

Інший напрям легітимізації війни — долучення до російської музейної сфери викрадених українських культурних цінностей. У цьому процесі свою роль відіграли кримські музеї, які Росія привласнила 2014 року разом із їхніми фондами. Згадаймо ювілейну виставку Івана Айвазовського у Третьяковській галереї (Москва) влітку 2016 року, на якій було виставлено 38 картин і рисунків з Феодосійської картинної галереї імені І. К. Айвазовського. Тодішня заступниця міністра культури України Тамара Мазур заявила, що міжнародне законодавство забороняє переміщення культурних цінностей на окупованих територіях без дозволу країни, якій вони належать. Утім, керівництво Третьяковки не вбачало порушень у тому, що демонструє роботи з анексованих територій України: «Ми нічого не відібрали ні у Феодосії, ні в Україні. Ми лише привнесли. Це досить проста практика, коли ми беремо якісь картини з музеїв. Ну, що ж робити... Ми дуже шкодуємо, що стосунки зараз такі, й ми не можемо брати роботи з українських музеїв», — сказала заступниця директора Третьяковської галереї Тетяна Карпова, вважаючи агресію Росії «зіпсованими стосунками» [14].

Сьогодні саме у кримські музеї стікаються викрадені музейні колекції з окупованого Північного Причорномор'я. Так відбулося і з колекцією Херсонського художнього музею, яка була перевезена у Сімферополь до Центрального музею Тавриди (колишнього Кримського республіканського краєзнавчого музею) [15]. 2023 року унікальний Музей-заповідник «Кам'яна Могила» став частиною уже згаданого Історико-археологічного музею-заповідника «Херсонес Таврійський». «З того часу триває плідна робота з інтеграції унікальної пам'ятки культури, розташованої на околицях Мелітополя, до музейної інфраструктури країни та збереження історичної пам'яті», — сказано на сайті «Херсонеса Таврійського» [16]. Для викрадення та привласнення використовується слово «інтеграція», а викривлення історичної пам'яті названо «збереженням». Прикметно, що «Херсонес Таврійський» навесні цього року, після введення санкцій Європейського Союзу щодо директора та самого музею-заповідника, виступив із заявою, що санкції «безпідставні та нелогічні». Знову прозвучали сакраментальні слова про «культуру поза політикою»: «В адміністрації музею вважають, що подібні дії — спроба нав'язати політику там, де завжди панували історія, культура та наука. “Культура, творчість і мистецтво повинні бути поза політикою і тим більше не потрапляти під надумані санкційні приводи”, — переконані в музеї» [17].

Раніше були наведені слова Олексія Копитка про те, що триває процес внесення українських музейних цінностей до російського каталогу. Процедура внесення артефактів, викрадених на окупованих територіях України, до Державного каталогу Музейного фонду Росії регулює Федеральний закон від 18 березня 2023 року № 63-ФЗ «Про особливості правового регулювання відносин у галузі культури у зв'язку з прийняттям до Російської Федерації Донецької Народної Республіки, Луганської Народної Республіки, Запорізької області та Херсонської області та утворенням у складі Російської Федерації нових суб'єктів». Згідно з ним, до 1 січня 2026 року об'єкти культурної спадщини, включені до списків та реєстрів на момент входження регіонів до складу

Російської Федерації, можуть бути віднесені до об'єктів федерального або регіонального значення рішенням уряду РФ за поданням Міністерства культури та найвищих виконавчих органів регіонів за поданням регіонального органу охорони пам'яток. До 31 грудня 2027 року відомості про музейні предмети та музейні колекції на нових територіях мають бути внесені до Державного каталогу Музейного фонду Росії. Очевидно, що за відтинок часу між пограбуванням і внесенням до реєстрів українські культурні цінності можуть бути розпорошені, опинитися на чорному ринку, у приватних колекціях або назавжди зникнути з відкритого культурного простору.

Водночас Федеральний закон від 12 грудня 2023 року № 581-ФЗ «Про внесення змін до Федерального закону “Про музейний фонд Російської Федерації та музеї в Російській Федерації”» закріпив принцип неподільності музейних колекцій (утім, церква має право забирати цінності з музеїв). Згідно зі статтею 9 закону, «Музейні предмети та музейні колекції, включені до складу Музейного фонду Російської Федерації, виключенню зі складу Музейного фонду Російської Федерації не підлягають» (за певними винятками). Таким чином, процес реституції викрадених українських культурних цінностей у майбутньому буде гальмувати російське законодавство, за яким всі артефакти, долучені до фондів російських музеїв, не підлягають відчуженню.

Додамо, що державний Реєстр Музейного фонду України було засновано лише 2022 року. І лише наприкінці жовтня Кабінет Міністрів ухвалив постанову про його запуск. На сьогодні до нього внесено усього 67 051 експонатів, із них художніх пам'яток усього 20 960, а сайт працює в тестовому режимі [18]. Також на порталі «War & Sanctions» (який створили Національне агентство з питань запобігання корупції та Міністерство закордонних справ України) є розділ «Викрадена спадщина», куди вноситься інформація про «викрадені та знищені агресором українські твори мистецтва, архіви та культурні цінності» [19]. На момент написання статті каталогізовано лише 2316 об'єктів, у тому числі деякі артефакти з Херсонського художнього музею.

У цій розвідці ми не торкаємося психологічних питань — чи свідомо музейні працівники Росії та окупованих українських територій підтримують державну політику Росії щодо України, чи їхня поведінка є результатом примусу та проявом вимушеного конформізму. Деякі діячі, як-от генеральний директор Державного Ермітажу Михайл Піотровський, послідовно озвучують свою позицію. Зокрема, влітку 2022 року він заявляв, хизуючись мілітарним дискурсом, що російські виставки за кордоном — «це просто потужний культурний наступ. Якщо хочете, свого роду “спецоперація”», «ми <...> тепер не відступаємо. <...> Все було розпочато 2014-го у Криму. Крим створив ситуацію, коли по-іншому вже не можна було, треба було розгортатися», «всі ми мілітаристи й імперці» [20]. Особисті погляди великої кількості музейних працівників різних рангів, очевидно, ніколи не стануть відомими. Утім, публічним результатом їхньої діяльності є підтримка музейної сфери Росії у війні проти України.

Цього року Союз музеїв Росії, президентом якого є Михайл Піотровський, оприлюднив меморандум, написаний високим стилем. Зокрема, у ньому йдеться про те, що «музеї — <...> зберігачі й передавачі культурного коду нації», «музей створює навколо себе поле нормальності, доброти і спокою», «тут немає місця фальшивці — ні в мистецтві, ні в історичному свідочстві», «музей — м'яка сила, що спокійним задоволенням і переконанням забезпечує домінування добрих ідей рівності та взаємної поваги» [21]. Все, сказане вище про діяльність російських музеїв під час російсько-української війни, на наш погляд, дисонує із декларуванням музейного простору як «нормального», «доброго», вільного від фальсифікацій.

Ще 2015 року Дейвід Флемінг, директор Національних музеїв Ліверпуля та президент Федерації міжнародних музеїв з прав людини (Federation of International Human Rights Museums) провів у Національному художньому музеї України (Київ) лекцію «Музеї та політика» про «політичну заангажованість музейних інституцій та про їхню роль у суспільних перетвореннях». Зокрема, йшлося про те, що європейські музеї вдають, що знаходяться «поза політикою»,

хоча насправді є музеями «колишніх імперій, де виставлені на огляд об'єкти нерідко є результатом пограбувань підлеглих країн у різні часи. Які до того ж додають присмаку зверхності європейських країн над колишніми колоніями» [22]. Сьогодні ми можемо екстраполювати концептуальний підхід Дейвіда Флемінга на російську музейну сферу, яка наповнюється викраденими цінностями й послідовно впроваджує колонізаторські наративи.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє констатувати, що музейна політика Російської Федерації після початку російсько-української війни трансформувалася у дієвий інструмент державної ідеології, спрямований на культурну легітимацію окупації. Аналіз виставкових проєктів, музейних ініціатив та нормативно-правових актів засвідчує, що музейна діяльність в умовах російського авторитаризму перестає бути автономною формою культурної практики й перетворюється на елемент системи політичної комунікації, який обслуговує потреби воєнного та пропагандистського апаратів.

Механізм «нормалізації» окупації українських земель реалізується на кількох рівнях. Перш за все, через виставкові наративи, які репрезентують українську культуру як частину «єдиного історико-культурного простору Росії», а саму Україну як «провінцію» у складі «великої держави», що відтворює імперську ієрархію «центр — периферія». Такі експозиції явно або імпліцитно виправдовують загарбницьку війну, формують спотворене уявлення про історичні процеси, підмінюючи культурну взаємодію на рівних дискурсом «повернення» та «відновлення історичної справедливості». Подібна символічна апропріація не лише закріплює колоніальні наративи, а й утверджує таку форму історичної пам'яті, в якій українська суб'єктність системно витісняється.

Також «нормальність» окупації закріплюється через викрадення українських культурних цінностей, внесення їх до Музейного фонду Росії та впровадження законодавчих актів, які юридично обґрунтовують привласнення культурних артефактів та ускладнюють їхню майбутню реституцію.

Таким чином, музейна сфера Росії як складник культури не знаходиться «поза політикою», не виступає опонентом державної політики, а є її продовженням іншими засобами. Музейна діяльність розвиває уявлення про «природність» російського контролю над українською

культурною спадщиною. Отримані результати засвідчують, що стратегії й тактики сучасної російської музейної сфери потребують аналізу в межах колоніальних практик, адже вона репродукує класичні моделі імперського володіння знанням, культурою та історичною пам'яттю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Полякова М. Київська художня спільнота 1960–1980-х років: культурні сценарії у професійній діяльності: дис. ... докт. філософ.: спеціальність 034 Культурологія; галузь знань 03 Гуманітарні науки / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2024. 279 с.
2. Копитько О. Окуповані території: Як росія краде українську культурну спадщину. *Укрінформ*. 26.01.2025. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3952777-okupovani-teritorii-ak-rosia-krade-ukrainsku-kulturnu-spadsinu.html> (дата звернення 07.08.2025).
3. Херсонський художній музей ідентифікував понад 100 викрадених рашистами картин. *Інформаційний спротив*. 19.04.2024. URL: <https://sprotyv.info/news/hersonskij-hudozhnij-muzej-identifikuvav-ponad-100-vikradenih-rashistami-kartin/> (дата звернення 16.08.2025).
4. Зінченко М. РНБО застосувала санкції до 55 громадян Росії за знищення української культури. *Детектор медіа*. 07.02.2025. URL: <https://detector.media/infospace/article/238012/2025-02-07-rnbo-zastosuvala-sanktsii-do-55-gromadyan-rosii-za-znyshchennya-ukrainskoi-kultury/> (дата звернення 15.08.2025).
5. Коваленко М. Загрози збереження пам'яток заповідника Херсонес Таврійський у 2014–2024 рр. *Build Master Class 2024: Conference Proceedings of the International Scientific-Practical Conference of Young Scientists*. Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture, 2024. P. 561–562. <https://doi.org/10.59647/978-617-520-936-3/1>
6. Лавришин Ю. «Офіційне пограбування»: презентували фільм, як росіяни викрадали мистецькі твори й археологічні артефакти. *Детектор медіа*. 25.01.2025. URL: <https://detector.media/infospace/article/237511/2025-01-25-ofitsiynе-pograbuvannya-prezentuvaly-film-yak-rosiyan-yvykradaly-mystetski-tvory-y-arkheologichni-artefakty/> (дата звернення 17.08.2025).
7. Шкорубська В. Використання українських музеїв як засіб російської воєнної пропаганди. *Культурологічний альманах*. 2025. № 2. С. 450–456. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.54>
8. Дорофеев М. В Историческом парке «Россия — моя история» открылась выставка «Русский Азов». *Российское историческое общество*. 26.04.2023. URL: <https://historyrussia.org/sobytiya/vystavki/v-istoricheskom-parke-rossiya-moya-istoriya-otkrylas-vystavka-russkij-azov.html> (дата звернення 20.08.2025).
9. Компанцева А. Концепт НОВОРОСИЯ як дискурсивний маркер загарбницької стратегії РФ. *Folia Philologica*. 2024. Вип. 7. С. 21–29. <https://doi.org/10.17721/fovia.philologica/2024/7/3>
10. Хамраев А. Минкульт обязал своих работников искать желающих уйти на СВО из Забайкалья. *Chita.ru*. 27.06.2025. URL: <https://www.chita.ru/text/society/2025/06/27/75639788/> (дата звернення: 27.08.2025).
11. Весна в Новоросии. *Российский этнографический музей*. 28.03.2014 — 19.05.2024. URL: <https://ethnomuseum.ru/events1/exhibitions/past/vesna-v-novorossii/> (дата звернення: 25.08.2025).
12. От Берислава до лимана: традиционное рыболовство в низовьях Днепра. *Российский этнографический музей*. 22.05.2024 — 29.09.2024. URL: <https://ethnomuseum.ru/events1/exhibitions/past/ot-berislava-do-limana-tradicionnoe-rybolovstvo-v-nizovyah-dnepra/> (дата звернення: 25.08.2025).
13. С чего начиналась Новороссия? История Новороссийского края на страницах книг. *Российский*

- этнографический музей. 28.05.2024 — 27.10.2024. URL: <https://ethnomuseum.ru/events1/exhibitions/past/knizhnaya-vystavka-s-chego-nachinalas-novorossiya/> (дата обращения: 25.08.2025).
14. Прокопенко А. Скандал вокруг картин Айвазовского в Третьяковке. *Deutsche Welle*. 29.07.2016. URL: <https://www.dw.com/ru/скандал-вокруг-картин-айвазовского-в-третьяковской-галерее-29072016/video-19438009> (дата обращения: 23.08.2025).
15. Щокань Г. «Якби не колаборанти, ми би врятували музей від росіян». Інтерв'ю з директоркою Херсонського художнього музею. *Українська правда. Життя*. 12.11.2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/11/12/251267/> (дата звернення: 26.08.2025).
16. Что ждет посетителей филиала Херсонеса Таврического — музея-заповедника «Каменная Могила»? *Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический»*. URL: <https://chersonesos-sev.ru/media/news/chto-zhdet-posetiteley-filiala-khersonesa-tavricheskogo-muzeya-zapovednika-kamennaya-mogila/> (дата обращения: 15.08.2025).
17. Культура должна быть вне политики — в Херсонесе ответили на санкции ЕС. *Лента новостей Севастополя*. 20.05.2025. URL: <https://sevastopol-news.com/politics/2025/05/20/462480.html> (дата обращения: 14.08.2025).
18. Музейний фонд України. URL: <https://museum.mcsc.gov.ua/> (дата звернення: 30.10.2025).
19. Викрадена спадщина. *War & Sanctions*. URL: <https://war-sanctions.gur.gov.ua/stolen> (дата звернення: 14.08.2025).
20. Почему необходимо быть со своей страной, когда она совершает исторический поворот и выбор. Отвечает Михаил Пиотровский. *Государственный Эрмитаж*. 22.06.2022. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/news/directors-blog/blog-post?id=46&lng=ru> (дата обращения: 18.08.2025).
21. Меморандум Союза музеев России. Музей прямо сейчас. *Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого*. 2025. URL: <https://navalmuseum.ru/association/unionofmuseums> (дата звернення: 22.08.2025).
22. Лекція Девіда Флемінга «Музеї та політика». *British Council Ukraine*. 11.06.2015. URL: <https://www.britishcouncil.org.ua/fleming> (дата звернення: 22.08.2025).

REFERENCES

1. Poliakova, M. (2024). *Kyivska khudozhnia spilnota 1960–1980-kh rokiv: kulturni stsennariy u profesiinii diialnosti* [Kyiv Art Community of the 1960s–1980s: Cultural Scenarios in Professional Practice]. Ph.D. Dissertation. Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
2. Kopytko, O. (2025, January 26). Okupovani terytorii: Yak rosiia krade ukrainsku kulturnu spadshchynu [Occupied Territories: How Russia Steals Ukrainian Cultural Heritage]. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3952777-okupovani-teritorii-ak-rosia-krade-ukrainsku-kulturnu-spadsinu.html> [in Ukrainian].
3. Khersonskiy khudozhnii muzei identyfikuvav ponad 100 vykradenykh rashystamy kartyn. (2024, April 19). [Kherson Art Museum Identified Over 100 Paintings Stolen by Russian Occupiers]. *Informatsiyni sprotyv*. Retrieved from <https://sprotyv.info/news/hersonskij-hudozhnij-muzej-identifikuvav-ponad-100-vikradenih-rashistami-kartin/> [in Ukrainian].
4. Zinchenko, M. (2025, February 7). RNBO zastosuvala sanktsii do 55 hromadian Rosii za znyshchennia ukrainskoi kultury [The NSDC Imposed Sanctions on 55 Russian Citizens for Destroying Ukrainian Culture]. *Detektor Media*. Retrieved from <https://detector.media/infospace/article/238012/2025-02-07-rnbo-zastosuvala-sanktsii-do-55-gromadyan-rosii-za-znyshchennya-ukrainskoi-kultury/> [in Ukrainian].

5. Kovalenko, M. (2024). Zahrozy zberezhenia pamiatok zapovidnyka Khersones Tavriiskyi u 2014–2024 rr. [Threats to the Preservation of Monuments of the Tauric Chersonese Reserve in 2014–2024]. In *Build Master Class 2024: Conference Proceedings of the International Scientific-Practical Conference of Young Scientists* (pp. 561–562). Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture. <https://doi.org/10.59647/978-617-520-936-3/1> [in Ukrainian].
6. Lavryshyn, Yu. (2025, January 25). “Ofitsiine pohrabuvannia”: prezentuvaly film, yak rosiiany vykradaly mystetski tvory y arkeolohichni artefakty [“Official Robbery”: A Screening of the Film About How Russians Stole Artworks and Archaeological Artifacts]. *Detektor Media*. Retrieved from <https://detector.media/infospace/article/237511/2025-01-25-ofitsiine-pograbuvannya-prezentuvaly-film-yak-rosiiany-vykradaly-mystetski-tvory-y-arkheologichni-artefakty/> [in Ukrainian].
7. Shkorubska, V. (2025). Vykorystannia ukraïnskikh muzeiv yak zasib rosiiskoi voiennoi propahandy [The Use of Ukrainian Museums as a Tool of Russian War Propaganda]. *Culturological Almanac*, 2, 450–456. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.2.54> [in Ukrainian].
8. Dorofeev, M. (2023, April 26). V Istoricheskom parke “Rossiia — moia istoriia” otkrylas vystavka “Russkii Azov” [The Exhibition “Russian Azov” Opened at the Historical Park “Russia — My History”]. *Rossiiskoe istoricheskoe obshchestvo*. Retrieved from <https://historyrussia.org/sobytiya/vystavki/v-istoricheskom-parke-rossiya-moya-istoriya-otkrylas-vystavka-russkij-azov.html> [in Russian].
9. Kompantseva, L. (2024, January 7). Kontsept NOVOROSIIA yak dyskursyvnyi marker zaharbnyskoi stratehii RF [The Concept “Novorossiya” as a Discursive Marker of Russia’s Expansionist Strategy]. *Folia Philologica*, 7, 21–29. <https://doi.org/10.17721/foia.philologica/2024/7/3> [in Ukrainian].
10. Hamraev, A. (2025, June 27). Minkult obyazal svoikh rabotnikov iskat zhelaiushchikh uiti na SVO iz Zabaikalia [The Ministry of Culture Ordered Its Employees to Recruit Volunteers for the War from Zabaysk Krai]. *Chita.ru*. Retrieved from <https://www.chita.ru/text/society/2025/06/27/75639788/> [in Russian].
11. Vesna v Novorossii. (n.d.). [Spring in Novorossiya]. *Rossiiskiy etnograficheskii muzei*. Retrieved from <https://ethnomuseum.ru/events1/exhibitions/past/vesna-v-novorossii/> [in Russian].
12. Ot Berislava do limana: traditsionnoe rybolovstvo v nizov’iakh Dnepra. (n.d.). [From Beryslav to the Estuary: Traditional Fishing in the Lower Dnipro]. *Rossiiskiy etnograficheskii muzei*. Retrieved from <https://ethnomuseum.ru/events1/exhibitions/past/ot-berislava-do-limana-tradicionnoe-rybolovstvo-v-nizovyah-dnepra/> [in Russian].
13. S chego nachinalas Novorossii? Istoriia Novorossiiskogo kraia na stranitsakh knig. (n.d.). [How Did Novorossiya Begin? The History of the Novorossiysk Region in Books]. *Rossiiskiy etnograficheskii muzei*. Retrieved from <https://ethnomuseum.ru/events1/exhibitions/past/knizhnaya-vystavka-s-chego-nachinalas-novorossiya/> [in Russian].
14. Prokopenko, A. (2016, July 29). Skandal vokrug kartin Aivazovskogo v Tretyakovke [Scandal Around Aivazovsky’s Paintings at the Tretyakov Gallery]. *Deutsche Welle*. Retrieved from <https://www.dw.com/ru/скандал-вокруг-картин-айвазовского-в-третьяковской-галерее-29072016/video-19438009> [in Russian].
15. Shchokan, H. (2022, November 12). “Yakby ne kolaboranty, my by vriatuvaty muzei vid rosiian”: Interviu z dyrektorkoi Khersonskoho khudozhnoho muzeiu [“If It Weren’t for the Collaborators, We Would Have Saved the Museum from the Russians”: Interview with the Director of the Kherson Art Museum]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/11/12/251267/> [in Ukrainian].
16. Chto zhdet posetitelei filiala Khersonesa Tavricheskogo — muzeia-zapovednika “Kamennaia Mogila”? (n.d.). [What Awaits Visitors of the “Kamennaya Mogila” Branch of the Tauric Chersonese Museum-Reserve?]. *Gosudarstvennyi istoriko-arkheologicheskii muzei-zapovednik “Khersones Tavricheskii”*. Retrieved from <https://chersonesos-sev.ru/media/news/chto-zhdet-posetiteley-filiala-khersonesa-tavricheskogo-muzeia-zapovednika-kamennaya-mogila/> [in Russian].
17. Kultura dolzhna byt’ vne politiki — v Khersonese otvetili na sanktsii ES. (2025, May 20). [Culture Must Be Beyond Politics — Chersonese Responded to EU Sanctions]. *Lenta novostei Sevastopolia*. Retrieved from <https://sevastopol-news.com/politics/2025/05/20/462480.html> [in Russian].

18. *Muzeinyi fond Ukrainy*. (n.d.). [Museum Fund of Ukraine]. Retrieved from <https://museum.mcsc.gov.ua/> [in Ukrainian].
19. *Vykradena spadshchyna*. (n.d.). [Stolen Heritage]. *War & Sanctions*. Retrieved from <https://war-sanctions.gur.gov.ua/stolen> [in Ukrainian].
20. *Pochemu neobkhodimo byt so svoei stranoi, kogda ona sovershaet istoricheskii povorot i vybor. Otvechaet Mikhail Piotrovsky*. (2022, June 22). [Why One Must Stand with One's Country When It Makes a Historical Turn and Choice: Mikhail Piotrovsky Responds]. *Gosudarstvennyi Ermitazh*. Retrieved from <https://www.hermitagemuseum.org/news/directors-blog/blog-post?id=46&lng=ru> [in Russian].
21. *Memorandum Soiuzu muzeev Rossii. Muzei priamo seichas*. (2025). [Memorandum of the Union of Museums of Russia. The Museum Right Now]. *Tsentralnyi voenno-morskoi muzei imeni imperatora Petra Velikogo*. Retrieved from <https://navalmuseum.ru/association/unionofmuseums> [in Russian].
22. *Lektsiia Devida Fleminha "Muzei ta polityka"* (2015, June 11). [Lecture "Museums and Politics" by David Fleming]. *British Council Ukraine*. Retrieved from <https://www.britishcouncil.org.ua/fleming> [in Ukrainian].

MARYNA POLIAKOVA
MUSEUM AND POLITICS: “NORMALIZATION” OF UKRAINE’S OCCUPATION
IN THE RUSSIAN MUSEUM SPHERE

Abstract. The article analyzes the mechanisms by which the Russian Federation legitimizes its occupation of Ukraine through museum policy, exhibition practices, and legislative regulation in the cultural sphere. It demonstrates how Russian museums — from major institutions in Moscow to regional ones, including those located in the temporarily occupied territories of Ukraine — participate in the appropriation of Ukrainian cultural heritage and in shaping narratives that “normalize” war and occupation. Drawing on examples from various projects, the article shows that the exhibition (visual and textual) strategies employed by Russian museums, as well as the actions of museum professionals, aim to justify the war, distort historical memory, and integrate Ukrainian culture into a so-called “unified Russian space.” The study also examines the normative and legal dimensions, including Russian laws that formally incorporate looted Ukrainian cultural artifacts into the Russian Museum Fund, thereby creating legal barriers to future restitution. It emphasizes that the museum sector in Russia functions as an integral part of state policy and is systematically instrumentalized in the context of imperial warfare. The research combines approaches from postcolonial critique, memory politics, and cultural diplomacy, demonstrating that the “normalization” of occupation occurs not only in military or political domains but also within symbolic and cultural ones.

Keywords: Russo-Ukrainian War, Ukrainian cultural heritage, cultural policy, museums, Russian occupation, looting of cultural property, Novorossiia.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025

Сучасне українське візуальне мистецтво про війну як медіум культурної пам'яті

Contemporary Ukrainian Visual Art About War as a Medium of Cultural Memory

УДК 7(477):355(09)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346170

Сергій Гулевич

Доктор філософії з культурології, старший викладач кафедри графіки Навчально-наукового видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
e-mail: hulevych@gmail.com

Serhii Hulevych

Ph.D. in Cultural Studies, Senior Lecturer in the Department of Graphics at the Educational and Scientific Publishing and Printing Institute, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"
orcid.org/0000-0003-0990-114X

Анотація. У статті розглянуто візуальне мистецтво, що постало в Україні у відповідь на повномасштабну війну, яку у 2022 році розв'язала Російська Федерація. Відтак можемо констатувати, що впродовж останніх чотирьох років українське візуальне мистецтво характеризується активними змінами. Розглянуто художні стратегії українських митців, які осмислюють воєнну дійсність через живопис, графіку, фотографію, відеоарт та інші медіа. Особливу увагу приділено темам травми, пам'яті, ідентичності, опору й колективного болю, які реалізуються як у персональних, так і у спільних мистецьких практиках. Теоретичною базою для дослідження стали праці українських мистецтвознавців та культурологів. Предметом дослідження виступають художні засоби, візуальні стратегії, символічні образи та культурні інтерпретації, що їх візуальні митці України використовують для осмислення та репрезентації війни у графіці, живописі, ілюстрації, стритарті, цифровому мистецтві та інших формах візуального висловлення. Встановлено роль візуального мистецтва як форми громадянської позиції, культурного опору та естетичної рефлексії. Визначено основні теми, образи та стратегії репрезентації війни у візуальному мистецтві. Окремо проведено аналіз культурологічних функцій мистецьких практик, що виникають у відповідь на травматичний досвід війни. Визначено, що візуальне мистецтво в українському воєнному контексті поєднує документальність і символізм, особисте і колективне, емоційне і політичне. Методологічні засади дослідження ґрунтуються на міждисциплінарності, що поєднує культурологічний, мистецтвознавчий, медіааналітичний аналіз та принцип історизму, що забезпечує об'єктивний та теоретичний підхід у дослідженні.

Ключові слова: війна, візуальне мистецтво, пам'ять, ідентичність, графіка, художні практики.

Постановка проблеми. Російсько-українська війна, яка триває вже понад десятиліття, торкнулася всіх шпарин та закутків українського суспільства. Повномасштабна її фаза, що бере початок у 2022 році, запустила механізм незворотних трансформацій та змін не лише в суспільно-політичному житті, а й у культурному полі. Візуальне мистецтво як одна з форм естетичного реагування, коментування та вираження особистісного переживання стає полем для розгортання мистецьких рефлексій. Тут знаходять місце осмислення травматичного досвіду війни, втрат, героїзму та колективної ідентичності.

Візуальне мистецтво в умовах війни виконує низку важливих функцій: воно фіксує історичні події, які відбуваються тут і зараз, у художніх інтерпретаціях; документує та архівує унікальний травматичний досвід, отриманий під час війни та її аномальних реалій; стає гнучким простором для осмислення, пам'яті та опору. Безперечно, особлива увага в цей період звернена як на традиційні графіку, живопис, скульптуру, інсталяцію, так і на сучасні види мистецтва — фотографію, відеоарт, перформанс та практики цифрового мистецтва.

Попри постійне зростання кількості мистецьких продуктів (творів), що рефлексують на тему сучасної війни, в культурологічному дискурсі нині бракує цілісного наукового аналізу таких практик. Саме тому цей напрям дослідження набуває актуальності в царині культурології, яка уможливає погляд на мистецтво як на медіум культурної пам'яті, інструмент репрезентації травми й фіксації колективного досвіду. Зрештою, існує потреба глибшого осмислення мистецьких стратегій, за допомогою яких українські митці репрезентують та документують війну, трансформують пам'ять про події, формують візуальний образ ворога та, що не менш важливо, утверджують національну суб'єктність. Крім того, сьогодні українське мистецтво стало одночасно особистим і публічним свідченням, естетичною відповіддю на жахи війни, простором комунікації художника з глядачем як в Україні, так і за її межами. Тож постає потреба міждисциплінарного дослідження, яке поєднує в собі культурологічний, мистецтвознавчий, антропологічний та медіааналітичний підходи.

Такого типу дослідження, крім науково-теоретичної актуальності, мають і практичне значення. Сьогодні мистецтво відображення війни активно використовується в освітньому процесі (зокрема, в мистецьких закладах освіти), музейному, медійному та меморіальному просторах, тому глибоке критичне осмислення цих візуальних наративів сприяє розумінню ролі мистецтва у процесах культурного опору, громадянської мобілізації, реабілітації та посттравматичної рефлексії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «культурної пам'яті» (cultural memory) набуло значного розвитку в сучасній гуманітаристиці завдяки дослідженням таких науковців, як Я. Асман [1], А. Ерл [2] та П. Нора [4]. Ці дослідники підходять до феномену культурної пам'яті не лише з позиції індивідуальної психології, а трактують його як соціальний конструкт, який відтворюється, передається та зберігається через культурні практики, ритуали та образи, що формують колективну свідомість.

Відповідно до поглядів Я. Асмана, культурна пам'ять знаходить своє відображення не тільки в текстах, а й у візуальних кодах, символах

та репрезентаціях, що допомагають суспільству зберігати образ себе, своєї історії та ідентичності. Візуальне мистецтво стає своєрідною «матеріалізацією пам'яті», засобом передачі інформації, що впливає на формування колективних емоцій і способів осмислення минулого.

У західних дослідженнях здобуло значну популярність поняття «мистецтво пам'яті» (art of memory) завдяки працям Марити Стеркен, зокрема її монографії «Заплутані спогади» («Tangled Memories») [7]. У ній авторка аналізує, яким чином візуальні репрезентації травматичних подій, таких як війна у В'єтнамі, впливають на формування культурної пам'яті. Велику увагу Стеркен приділяє ролі кінематографа, фотографії та мистецьких артефактів у цьому процесі, демонструючи їх значення як інструментів колективного осмислення минулого.

В українському дискурсі для переосмислення власного історичного досвіду застосовують різні теоретичні концепції. Окрім наукової літератури варто назвати праці О. Пахльовської [11] та О. Забужко [10], які акцентують увагу на значущості візуального наративу як засадничого інструменту у формуванні новітньої ідентичності та подоланні наслідків колоніального минулого. Крім того, з наукового погляду, питання розвитку, існування та ролі мистецтва під час війни у своїх працях підіймають М. Полякова [12], І. Савчук та М. Протас [14], С. Гулевич [9], С. Роготченко [13] та інші.

Мета дослідження полягає у культурологічному аналізі сучасного українського візуального мистецтва, зосередженого на темі війни. Особливу увагу приділено трансформаційним функціям візуального мистецтва, його художнім стратегіям, тематичним акцентам та суспільній ролі в контексті повномасштабної війни.

Дослідження спрямоване на виявлення нових способів художньої репрезентації травматичного досвіду, процесів візуалізації колективної пам'яті, а також на визначення засадничих тенденцій у мистецьких практиках, які передають культурну, ідентифікаційну та емоційну реакцію українського суспільства на військові реалії.

На відміну від попередніх праць, орієнтованих здебільшого на мистецтво 2022–2023 років,

посттравматичні практики чи вузькі жанрові рамки, ця стаття дає міждисциплінарну оцінку основних форм сучасного візуального мистецтва, які постали як пряма реакція на російсько-українську війну.

У рамках дослідження висвітлено нові аспекти художньої рецепції війни, такі як акцентуація тем героїзму, руйнівних наслідків війни, жертвості, суспільної єдності та національної гідності у візуальній культурі. Крім того, виявлено закономірності формування візуального нарративу війни, що функціонує як ефективний інструмент культурного опору і водночас сприяє творенню сучасної української ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні українське візуальне мистецтво твориться здебільшого під звуки ППО, гучних повітряних атак противника та вибухів, які змушують здригатися мирні міста в умовному тилу, або ж у перерві між бойовими завданнями безпосередньо на лінії фронту. Так чи так, каталізатором візуальної трансформації виступає війна. Вона спонукає митців до активної рефлексії, тож візуальне мистецтво з його поліфонічністю, гнучкістю та різноманітністю технік, стилів та підходів уможливає дослідження соціальних, культурних та політичних питань з виходом за суто естетичні межі.

Сучасна культурологія розглядає візуальне мистецтво як носій політичного досвіду, механізм збереження соціальної пам'яті та платформу формування культурної ідентичності. У контексті воєнних реалій воно набуває нового значення, стаючи каналом емоційного вираження, засобом документації подій, емблемою символічного опору та способом осмислення національної травми.

Серед теоретичних підходів щодо розуміння функцій візуального мистецтва в умовах війни можемо виокремити естетичну функцію. Додаючи їй конотацій воєнного часу, схарактеризуємо її як «естетику опору». Свідчення та документація стали відповідно способом ретрансляції дійсності та архівування подій. Отже, функції сучасного українського візуального мистецтва можна аналізувати з позицій «естетики опору» та як «свідчення й документацію». Вони яскраво

простежуються в українському культурному просторі в часи пошесті, яка поглинула сучасну Україну. Розглянемо їх детальніше.

За допомогою аналізу, який ґрунтується на «естетиці опору», можна сприймати візуальне мистецтво як засіб політичного впливу, особливо в умовах репресій чи війни. Воно не обмежується простим відображенням війни та реальності, а стає вагомим складником у формуванні суспільної свідомості, стимулює громадян до дій і пропонує альтернативні погляди, що часом протистоять або мають яскравіше емоційне забарвлення за офіційну державну пропаганду.

У своїй праці «Оksamитова в'язниця: митці за часів державного соціалізму» [3] Міклош Гарасті досліджує мистецький опір, який полягає в обстоюванні свободи творчості в умовах тоталітарного режиму. Ця концепція передбачає використання символізму, алюзій та метафор для прямого висловлення незгоди з авторитарною владою та забезпечення певного рівня естетичної автономії. В українському контексті цей метод знаходить своє відображення у мистецтві, зокрема графіці та плакатах, що передають дух опору окупації, утверджують національну ідентичність і формують простір для культурного опору. Цей опір з часом набуває неабияких масштабів. Що не менш важливо, відбувається цей процес безперервно — від початку російського вторгнення й донині.

За приклади можуть правити безліч стінописів, що розповідають про війну. В українських містах вони стають уособленням стійкості та незламного духу. Наприклад, стінописи на руїнах будинків є своєрідним візуальним протестом проти знищення та смерті. Соціально-політичний плакат стає іншою формою мистецького опору. В сучасну добу цифровізації плакат має здатність швидко поширюватися в соціальних мережах, часто використовується у протестних акціях і демонструється на художніх виставках. Зрештою, ці мистецькі практики не просто відображають реальність, вони активно впливають на неї, формуючи простір для опору та солідарності. У схожий спосіб Ж. Рансьєр у праці «Політика естетики: розподіл чуттєвого» [5] визначає мистецтво як простір, де здійснюється

розподіл чуттєвого досвіду — своєрідну арену конфлікту за право на видимість і можливість бути почутими.

Другий підхід розглядає мистецтво як візуальне свідчення, яке фіксує травматичні переживання війни, зберігає пам'ять про події та передає ці історії в публічну сферу. Він набуває особливого значення, коли офіційні канали замовчують або спотворюють інформацію. Американський дослідник Дж. Янг вважає, що «мистецтво не має пам'ятати замість нас, воно пам'ятає для нас — щоб пробудити нашу власну пам'ять» [8, с. 135]. Мистецтво виступає своєрідним посередником колективної пам'яті, особливо в умовах, коли традиційні засоби комунікації, такі як медіа чи архіви, стають недосяжними або зникають. В Україні цю роль активно беруть на себе різноманітні візуальні щоденники, художні ілюстрації, графічні серії та документальні фотографічні проекти. Такий тип мистецтва, за словами Янга, «не змінює пам'ять, а пробуджує її» [8, с. 159], а отже, викликає емпатію, документує досвід та створює архів війни. Таким чином, мистецтво відіграє центральну роль у виконанні меморіальної функції, забезпечуючи збереження особистих і колективних спогадів про війну. Воно постає своєрідним візуальним свідченням історичних травм та соціальних потрясінь. На противагу новинному потоку, де одне повідомлення швидко замінюється іншим, мистецтво має здатність «зупиняти час», створюючи можливість для глибшої рефлексії над болючим досвідом і сприяючи осмисленню історичного контексту пережитого.

Обидва підходи слід розглядати як такі, що постійно перебувають у взаємодії. Українське візуальне мистецтво часто інтегрує елементи протесту й колективної пам'яті, виступаючи як активна відповідь на драматичні події та відіграючи важливу роль у формуванні культурної ідентичності в умовах суспільних потрясінь.

Із врахуванням цих двох підходів пропонуємо звернутися до міжнародного досвіду, а саме мистецького осмислення В'єтнамської війни, облоги Сараєва та ізраїльсько-палестинського конфлікту, адже їхні відгомони мають місце у візуальному мистецтві.

Період війни у В'єтнамі та її наслідки стали визначальними для візуального мистецтва Сполучених Штатів, перетворивши його на арену культурного протистояння. У цьому контексті одна сторона представляла офіційну пропаганду, що прагнула легітимізувати військові дії, а інша — відображала антивоєнні настрої через мистецькі засоби. Характерним прикладом цього протистояння є меморіал «Ветеранам війни у В'єтнамі» (1982) авторства Мая Лін. Меморіал репрезентує втрату, він позбавлений елементів героїзації. Цей архітектурний об'єкт доволі часто розглядається як символ культурної пам'яті, що функціонує відповідно до концепції простору для індивідуального горювання та осмислення минулого.

У 1992–1996 роках під час облоги Сараєва мистецтво перетворилося на засіб виживання і стало способом зберегти культурну ідентичність. Одним з найяскравіших прикладів є «Сараєвська червона лінія» (2012) — масштабна публічна інсталяція, покликана символічно вшанувати пам'ять загиблих. Отже, інсталяція «Сараєвська червона лінія» та меморіал «Ветеранам війни у В'єтнамі» тісно переплітаються з концепцією меморіальної естетики Дж. Янга.

В контексті ізраїльсько-палестинського конфлікту можемо простежити, як візуальне мистецтво стало способом репрезентації травми і водночас способом зберегти культурну автономію. Варто звернути увагу на художника-карикуриста Н. Аль-Алі, котрий створив політичну карикатуру, відому на весь світ «Handala», що стала символом палестинського опору.

Отже, міжнародний досвід демонструє, що візуальне мистецтво є важливим засобом комунікації, опору, трансформації та пам'яті під час конфліктів та після їх завершення. На жаль, сьогодні й Україна перебуває в активній фазі війни, проте війна вже змогла стати каталізатором візуальної трансформації. В українському культурному просторі візуальне мистецтво, котре має конотації війни (батальне мистецтво, мистецтво відображення війни тощо), вже сформувало свої основні функції. Їх можна класифікувати таким чином: функція свідчення, функція опору, меморіальна функція, терапевтична функція. Розглянемо кожну функцію окремо.

Функція свідчення. В час війни візуальне мистецтво фіксує реальні події, зображає руїни міст, цивільних людей та військовиків. Неабиякого поширення набули «Щоденники війни» українських ілюстраторів та художників, серії робіт, які стали візуальним літописом війни (Н. Тітов, С. Майдуков, А. Логов). Функція свідчення також може перегукуватись з функцією меморіальною. Це відбувається тоді, коли мистецькі твори з плином часу через осмислення втрат формують образ конкретної події. За один з яскравих прикладів осмислення втрат править проєкт «Маріуполь. Хроніка пекла» Є. Малолетки, який отримав світове визнання (World Press Photo of the Year 2023). Його твори не лише фіксують події, вони викликають глибокий емоційний відгук у глядачів, формуючи переконливий наратив про трагедію мирного населення.

Функція опору. Візуальне мистецтво, яке апелює до символів сили, гідності та мужності, використовується як інструмент мистецького опору. В контексті російсько-української війни візуальний слоган «Русский военный корабль...», «Доброго вечора, ми з України» тощо стали справжніми символами цього руху. Здебільшого таке мистецтво дуже швидко поширюється та перекладається мовою різних видів мистецтва.

Меморіальна функція. Меморіальна роль візуального мистецтва під час російсько-української війни виявляється не тільки у збереженні пам'яті, а й у протистоянні забуттю. Мистецтво виступає своєрідним «антидотом» проти ворожої пропаганди та викривленого сприйняття, відкриваючи простір для істини та пам'яті, які закладають фундамент для майбутніх розповідей про війну. Саме завдяки цій функції візуальне мистецтво часто виконує роль архіву емоцій та особистісних історій, переданих через зображення. Українські художники активно працюють над створенням таких «місць пам'яті», перетворюючи особисті переживання на суспільні символи та образи.

Терапевтична функція. Терапевтична роль візуального мистецтва у контексті російсько-української війни не є другорядною, навпаки, вона виступає важливим підґрунтям для виживання і відновлення. Мистецтво стає способом трансформації травматичних переживань у творчий

досвід, який сприяє подоланню емоційно-психологічних наслідків війни як для окремої особистості, так і для суспільства загалом. Такий ефект полягає в здатності мистецтва знижувати психологічне напруження, пом'якшувати травматичні наслідки пережитого та сприяти внутрішньому відновленню. Говорячи про терапевтичну функцію, варто також звернути увагу на травматичні конотації мистецтва, що відображає війну. Візуальні образи, які з'являються у мистецтві під час воєнних подій, часто мають травматичний характер. Їхній зміст переплітається з дослідженнями Дж. Роуз [6] щодо візуальної культури травми. У своїй теорії вона наголошує на тому, що візуальний матеріал не лише відображає події, але й активно стимулює емоційне сприйняття та переосмислення пережитого. За приклади можуть правити різного штибу скульптури, інсталяції з уламків будівель, зброї, що переосмислюють матеріали війни як символи життя. Це приклад трансформації травматичного досвіду в мистецтво, що говорить з міжнародною аудиторією універсальною мовою образу.

Отже, візуальне мистецтво в контексті російсько-української війни поєднує документальність із символізмом, особисті переживання з колективним досвідом, а також емоційні аспекти з політичними. Воно не лише відображає реальність, а й осмислює війну в категоріях культури. Саме тому наведені вище функції сучасного українського візуального мистецтва роблять його надзвичайно цінним об'єктом наукового аналізу, зокрема у сфері культурології, візуальних студій і досліджень, спрямованих на осмислення посттравматичних станів.

У контексті війни візуальне мистецтво набуває особливої значущості, виступаючи медіумом колективної пам'яті, способом осмислення травматичного досвіду та каналом передання спільних переживань. Після початку російсько-української війни у 2014 році та повномасштабного вторгнення 2022 року українські митці дедалі активніше звертаються до тематики особистісних і національних втрат, осмислення змін у сприйнятті та формування надії на відновлення. У своїй творчості вони використовують широкий арсенал художніх засобів — від традиційного живопису

до мультимедійного мистецтва та фотографії. У візуальній репрезентації війни, поряд із документальністю та свідченнями, значну роль відіграють архетипні образи, традиційна символіка, міфологеми. Важливими аспектами також стають переосмислення історичних травм та національної ідентичності.

Чимало сучасних митців у своїй творчості звертаються до архетипів не лише як до головної ідеї своїх творів, а й до засобу фіксації незмінного в ситуації крайньої змінності. Особливо часто за прообраз та первісну форму використовуються дім, український воїн, козак, герой-захисник, які в українському контексті переплітаються з образом України як страдницької і водночас незламної постаті. Нерідко можемо зустріти, коли образ українського воїна як «козака нового часу» поєднують з архетипом «героя-захисника» з постапокаліптичними або технологізованими образами. Таке поєднання архаїчного та сучасного створює нові національні міфи та осучаснює національні традиції.

В контексті візуальної мови варто говорити й про символізм. Сьогодні він набуває високої семантичної щільності та наповнюється глибоким змістом. Звичні предмети побуту, військового спорядження, уламки, дрони, туби та ящики від снарядів перетворюються на об'єкти, що стають носіями пам'яті. Згадаймо масштабну виставку про воєнні злочини РФ в Україні під назвою «Україна. Розп'яття. Суд» (2023), яка налічувала понад тисячу експонатів, зібраних лише за один рік повномасштабної війни. В рамках цієї експозиції широкому колу глядачів було презентовано не лише артефакти, а й особисті речі російських окупантів: військового спорядження, зразки амуніції тощо. У цьому випадку експоновані речі набули глибокого символічного сенсу. Разом з тим вони починають виконувати роль постпам'яті, перетворюючись на метафори досвіду, який не можна цілком усвідомити, але який постійно впливає на свідомість.

Висновки. Сучасне українське візуальне мистецтво виконує роль альтернативного архіву, особливо в умовах травматичного досвіду війни. Візуальні образи не лише зберігають спогади про події, а й стають основою для формування культурної пам'яті, яка дає змогу осмислити пережите та знайти шлях до рефлексії після травми. Це виявляється у мистецьких практиках, де естетичний підхід поєднується з документальним, створюючи простір між реальним світом і глибинами підсвідомого.

Сьогодні візуальне мистецтво та мультимедійні проєкти інтегрують фотографії, відео, архівні свідчення та інтерактивні елементи для створення музейних, зокрема цифрових, експозицій. Такий підхід сприяє формуванню канону культурної пам'яті, що доповнює офіційний наратив і порівняно з ним має емоційніше, особистісніше забарвлення. Візуальне мистецтво стало дієвим засобом фіксації, осмислення й трансформації травматичного досвіду війни. Всі його жанрові напрями формують багаторівневу культурну відповідь на війну.

Мистецтво має індивідуальні і колективні способи вираження, які вдало поєднують особисті переживання з національною пам'яттю. Застосування символів, архетипів, документальних образів та інтерактивних підходів підсилює його комунікативний потенціал. Роль митця в умовах війни також змінюється. Він виступає як свідок, активіст і учасник національного опору, залучає до своїх проєктів волонтерські, просвітницькі або терапевтичні елементи.

Візуальна культура війни — це мистецький феномен і водночас механізм колективної пам'яті, естетичного опору та відновлення ідентичності в умовах руйнації. Аналіз українського досвіду є цінним та переконливим в широкому культурологічному контексті візуального мистецтва ХХІ століття, яке під впливом воєн і конфліктів переживає глибокі трансформації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011. 319 p.
2. Erll A. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
3. Haraszti M. *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*. Basic Books, 1987. 165 p.
4. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. 1989. No. 26. P. 7–24.
5. Rancière J. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum, 2004. 116 p.
6. Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Sage, 2016. 432 p.
7. Sturken M. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. University of California Press, 1997. 375 p.
8. Young J. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, 1993. 398 p.
9. Гулевич С. Батальний жанр в контексті соціокультурних процесів України XXI століття. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 219–225. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.30>
10. Забужко О. *Планета Полин*. Київ: Факт, 2000. 384 с.
11. Пахльовська О. *Ave, Europa*. Київ, 2008. 652 с.
12. Полякова М. Саркастична деколонізація: переосмислення російської культурної спадщини в українському мистецтві під час війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 166–179. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333499](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333499)
13. Роготченко С. Арттерапія української війни. Історія. Початок. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20(1). С. 97–103. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306918](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306918)
14. Савчук І., Протас М. Художня культура після війни: аналітичний шкіц. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20(2). С. 66–80. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318253](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318253)

REFERENCES

1. Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
2. Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan.
3. Haraszti, M. (1987). *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*. Basic Books.
4. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24.
5. Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum.
6. Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Sage.
7. Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. University of California Press.
8. Young, J. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press.
9. Hulievych, S. (2023). Batalnyi zhanr v konteksti sotsiokulturnykh protsesiv Ukrainy XXI stolittia [The Battle Genre in the Context of Sociocultural Processes in Ukraine in the 21st Century]. *Culturological Almanac*, 4, 219–225 [in Ukrainian].
10. Zabuzhko, O. (2000). *Planeta Polyn* [Planet Wormwood]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
11. Pakhlovska, O. (2008). *Ave, Europa*. Kyiv [in Ukrainian].
12. Poliakova, M. (2025). Sarkastychna dekolonizatsiia: pereosmyslennia rosiiskoi kulturnoi spadshchyny v ukrainskomu mystetstvi pid chas viiny [Sarcastic Decolonization: Rethinking Russian Cultural Heritage in Ukrainian Art During the War]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 21(1), 166–179 [in Ukrainian].

-
13. Rohotchenko, S. (2024). Artterapiia ukrinskoi viiny. Istorii. Pochatok [Art Therapy of the Ukrainian War. History. The Beginning]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(1), 97–103 [in Ukrainian].
 14. Savchuk, I. & Protas, M. (2024). Khudozhnia kultura pislia viiny: analitychnyi shkits [Artistic Culture After the War: An Analytical Sketch]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(2), 66–80 [in Ukrainian].

SERHII HULIEVYCH
CONTEMPORARY UKRAINIAN VISUAL ART ABOUT WAR
AS A MEDIUM OF CULTURAL MEMORY

Abstract. The article examines visual art that emerged in Ukraine in response to the full-scale war unleashed by the Russian Federation in 2022. With the passage of time, we can conclude that Ukrainian visual art has undergone active changes over the years. It examines the artistic strategies of Ukrainian artists who reflect on the reality of war through painting, graphics, photography, video art, and other media. Particular attention is paid to the themes of trauma, memory, identity, resistance, and collective pain, which are realized in both personal and collective artistic practices. The theoretical basis for the study is the works of Ukrainian art historians and cultural studies scholars. The subject of the study is the artistic means, visual strategies, symbolic images, and cultural interpretations used by Ukrainian visual artists to comprehend and represent war in graphics, painting, illustration, street art, digital art, and other forms of visual expression. The role of visual art as a form of civic position, cultural resistance, and aesthetic reflection has been established. The main themes, images, and strategies of representing war in visual art have been identified. A separate analysis has been conducted of the cultural functions of artistic practices that arise in response to the traumatic experience of war. It has been determined that visual art in the Ukrainian military context combines documentary and symbolism, the personal and the collective, the emotional and the political. The methodological foundations of the study are based on the principle of an interdisciplinary approach, combining cultural, art, and media analysis with the principle of historicism, which ensures an objective and theoretical approach to the research.

Keywords: war, visual art, memory, identity, graphics, artistic practices.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2025

Соціально-політичний проєкт «Незламність» як пошук нового героя The Socio-Political Project *Invincibility* as a Search for a New Hero

УДК 316.75:32:7(477)“20”

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346171

Світлана Роготченко

Доктор філософії з культурології, науковий співробітник
відділу методології мистецької критики Інституту проблем
сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: tsv-inform@ukr.net

Svitlana Rohotchenko

Ph.D. in Cultural Studies, Research Fellow in the Department
of Art Criticism Methodology, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-6353-8591

Анотація. Пропоноване дослідження розкриває спостереження авторки за тим, як нова образність відображує сучасного героя. Досліджуючи тему героїзму у зображальному мистецтві на теренах радянської України, авторка робить висновок про заангажованість та удаваність образів героїв, що їх у скульптурі, живописі, театрі та інших видах мистецтва оспівували митці протягом радянського періоду. У протиставлення радянській доктрині авторка називає монумент «Незламність» — оду героїзму українського народу у російсько-українській війні. Монумент «Незламність» — унікальна об'ємна композиція, виконана на ковальському підприємстві «Артферрум» в Одесі протягом 2022–2024 років. Монумент встановлено у всесвітній день боротьби з фашизмом у Києві. На його відкритті були присутні командувач Медичних сил Збройних сил України генерал-майор медичної служби Анатолій Казмірчук, начальник Національного військового медично-клінічного центру «Головний військовий клінічний госпіталь» полковник Олег Колісник. Співпраця Національної академії мистецтв України, Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, Національної спілки художників України і Збройних сил України триває.

Ключові слова: герой, образ, монумент, ковальство, зображальне мистецтво.

Постановка проблеми. Дослідження розкриває недостатньо досліджену тему увіковіччування образу героя у новітню добу. Кровопробитна російсько-українська війна несподівано розкрила цілу низку раніше прихованих почуттів, дій, вчинків, про які у нормальному, невоєнному часі переважна частина людей взагалі не думала. Любов до Батьківщини, до народу, до своєї землі у довоєнні десятиліття були категоріями радше абстрактними, ніж реальними. Війна продемонструвала згуртованість нації, самовідданість, національну гордість, бажання і вміння вистояти у боротьбі з набагато сильнішим ворогом. Це культурологічне дослідження висвітлює можливості фіксації та прославлення подвигів українського народу у зображальному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Звертаючись до досліджень у галузях мистецтвознавства

та культурології з проблем оспівування та увіковіччування у літературі, музиці, театрі та зображальних мистецтвах ролі героя періоду СРСР, а також перших десятиліть незалежної України, приходимо до висновку, що науково-дослідна діяльність стосовно цього питання була поверховою. Після розпаду СРСР комплексний аналіз проблеми і не був здійснений. Не було дано правильної оцінки зображенням «героїзму» часів тоталітарного свавілля. Також не було у достатній мірі оприлюднено дослідження про звернення митців до історичних та сучасних образів українських героїв.

Одними з перших тему тоталітарного героя почали досліджувати науковці Ганс Гюнтер та Катерина Кларк. Іще у 1981 році К. Кларк зазначала: «Література радянської епохи відрізняється яскраво вираженою міфологічністю і з часом дедалі більше перетворюється на офіційний резервуар

державних міфів [9, р. 12]. За версією Г. Гюнтера, «герой – найбільш динамічна фігура радянського міфу. Він постає як будівник нового життя, як переможець будь-яких перешкод та ворогів». Відтак Гюнтер виводить нову формулу пропаганди радянського героя: «Для радянської культури виникає проблема насильного скорочення, необхідного для міфологізації історичних осіб у проміжку часу, який зазвичай обіймає століття, або, як мінімум, десятиліття» [10].

Отже, становлення радянської міфології можна означити як процес насильницької актуалізації певних архетипів. Процес створення тоталітарного мистецтва з його синтетичною функцією мав доволі широке розповсюдження в СРСР і, звісно, в УРСР як найбільшій європейській республіці. Зображальне мистецтво перетворювалося у важіль керування естетизацією дійсності. Вальтер Бенямін запропонував формулу розпізнавання політичного мистецтва за специфічними ознаками. Першою з них була естетизація політичного життя, яка руйнувала вічні засади мистецтва, покликана відтворювати правдиве навколишнє життя. Зникала межа між мистецтвом і не мистецтвом. Власне, дослідник зумів зрозуміти головну мету радянських ідеологів культурного фронту — мистецтво мало бути керованим і прославляти чинну владу [8, S. 48–51]. Певно, однією з найпотужніших ініціатив у дослідженні образу радянського героя став проєкт міжнародного наукового колективу на чолі з Гансом Гюнтером і Томасом Лагузенем у Центрі міждисциплінарних досліджень Білефельда (Німеччина) упродовж 1994–1998 років. Фінансував проєкт Фондом «Фольксваген» і особисто Ольга Штокмаєр.

У докторській дисертації «Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості» О. Роготченко неодноразово звертається до образу радянського героя. Він пише так: «Час не повертається назад, але дає можливість сьогодинньому, більш широкому прочитанню і розумінню тих мистецьких процесів, про які ще зовсім недавно не можна було згадувати. Вивчення коріння тоталітаризму — це необхідна складова культурного поля, адже не зрозумівши етимологію діянь власної культури шести десятилітньої давнини,

можна не зрозуміти плін розвитку художнього процесу взагалі і окремих жанрів зокрема. Мистецтвознавець, філософ, культуролог може зробити правильний діагноз, виходячи з досвіду культурної спадщини. Сьогодні мистецький критик, на відміну від попередників, має достатньо велике коло вітчизняної та зарубіжної літератури, присвяченій темам ідеології, державного устрою, політичним структурам — усім тим складовим, що формували напроцуд специфічне українське мистецтво досліджуваної доби. Герой твору був і залишається важливою складовою у досягненні успіху» [3, с. 55].

До проблеми зображення радянських героїв О. Роготченко звертався неодноразово. У новому дослідженні «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1» він пише: «Монографію присвячено дослідженню українського зображального мистецтва й архітектури 1920–1980-х років — періоду вітчизняної історії, на який випали найтяжчі випробування долі: громадянська війна, боротьба з мистецькими угрупованнями, голод, Голодомор, колективізація, українізація, фізичне знищення інтелігенції, Друга світова війна, боротьба з космополітизмом, залякування творчого люду, панування соціалістичного реалізму як єдиного методу і стилю в культурі, “відлига”, нонконформізм, закінчення часу тоталітарної сваволі. Автор окреслив суспільно-політичне й соціально-психологічне тло, створювану радянськими ідеологами одновекторність розвитку художньої культури та неминучу жорстку залежність митця від цих обставин. У дослідженні розкрито особливий різновид радянського мистецького тоталітаризму в Україні та його несхожість з іншими тоталітарними системами. Автор показує унікальну українську ідентичність як засіб боротьби з тоталітаризмом і пояснює етимологію багатьох подій, що трапилися в цей період. Введено до наукового обігу невідомі раніше документи, художні твори тощо» [5].

У іншій, більш ранній статті автор досліджує соціокультурне тло 1945–1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки [4].

Розмірковуючи про образ радянського героя часів Другої світової війни і повоєнного періоду, О. Роготченко пише: «Життя і боротьба

радянського народу була провідною темою, але залишалася на другому плані. Головним став новий герой з надлюдським пафосом. Ідейно-тематична основа твору перетворилася у найважливішу складову, поступившись суто професійній майстерності. Гнів і ненависть до ворога, велика любов до батьківщини стали брендовими темами. Гострота сюжетів тепер залежала від влучно обраного образу радянського героя. Психологізм і виразність залишалася на другому місці. Вважалося, що відданість народу, комуністичній партії і комуністичній моралі, підкреслена ненависть до ворога мусить бути провідною темою твору. У такий спосіб побутовий жанр став найбільш бажаний для виконання» [3, с. 115].

Грунтовне дослідження львівського науковця Василя Косіва — монографія «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років» — присвячена мало вивченій темі — українській ідентичності. У передмові автор пише: «Монографія розкриває особливості зображення української ідентичності в графічному дизайні Радянської України та української діаспори 1945–1989 рр. На матеріалах українського радянського плакату й обкладинок періодичних видань діаспори, архівних документів та інтерв'ю з авторами з'ясовуються контексти появи творів, окреслюється семантика символів, які застосовувалися для візуальної репрезентації української ідентичності, розкриваються засоби творення образів України й українців, проводиться аналіз стилістики зображень, її зв'язок з мистецькими і дизайнерськими напрямками ХХ століття» [1, с. 3]. Ця монографія є текстом захищеної докторської дисертації. На сторінках дослідження автор показує сотні плакатів та листівок з зображенням радянських героїв. Досліджуючи тему героя, В. Косів звертає увагу читача на високий професійний рівень плакатних творів, а також намагання художників, попри жорстку цензуру, показувати справжніх українських героїв. Він пише: «Відтворення образів українців, а також Радянської України та її “успіхів у соціалістичному будівництві”, змагання і дружбу з іншими народами, спонукали до використання візуальних символів національної ідентифікації. Велику групу творів складають плакати сільськогосподарської (колгоспної) тематики.

У цьому випадку підкреслення національності персонажів не завжди було зумовлене змістом лозунга. Але, з більшою чи меншою мірою правдивості щодо натури, автори намагалися зобразити саме українців. Термін “символ” у дослідженні вживається в широкому розумінні як знак, що позначає певне поняття» [1, с. 3].

Значним досягненням у розробці теми героя з соціокультурної точки зору є видання «Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон». У книжці здійснено спробу простежити шлях «Героя, Об'єкта, Фантома» авторства Віктора Сидоренка як у його пластичному вимірі, так і в мистецтвознавчих рефлексіях, де образ розпочав нове життя, народивши нові сенси і смисли. Сам Віктор Сидоренко так пояснює своє ставлення до героя: «Феномен Героя (або персонажа) перехідного періоду я послідовно досліджую упродовж багатьох років. Він присутній майже в усіх моїх останніх проектах: “Проекція”, “Левітація”, “Інверсія егоцентризму” та ін. Супер-герой, як і “звичайний” герой, більше залежить від автора і визначається часом і місцем, у якому відбувається дія, і з реальним життям майже не співвідноситься. Це, скоріше, культурний герой — свого роду виразна метафора дій, учинків, переживань і роздумів. Навіть реальні герої, пройшовши через авторську інтерпретацію, міфологізуються або набувають негативного відтінку. У суспільстві споживання, де герой продовжує виконувати бажання суспільства, іронічний відтінок неминучий. Але ж ми живемо в суспільстві виживання» [7, с. 200].

У Вінниці 4–5 квітня 2019 року у ВДПУ імені Михайла Коцюбинського відбувся V Всеукраїнський науково-теоретичний семінар з циклу «Повсякденність: візії та смисли». У першому тематичному блоці «Повсякдення в візуальній антропології: науково-теоретичні засади, методологія дослідження, практичний досвід» було представлено чимало наукових матеріалів про образи радянської людини. Слід відзначити доповіді Ольги Колястрок «Візуальне радянське у повсякденні — повсякдення у радянському візуальному: дзеркала бачення», Алли Киридон «Візуалізація радянського: модули інтерпретації тематичної структури», Володимира Тарасова

«Мистецькі наративи про радянське повсякдення», Галини Бондаренко «Образ робітника у радянському повсякденні: іконографія, міфологія», Романа Любавського «Образ робітника в радянській емблематиці у 1920-ті — 1930-ті рр.», Любові Шпаковської «Сприйняття візуального образу України через радянське образотворче мистецтво».

У другому тематичному блоці «Візуальне конструювання радянського: механізми, засоби, результати, проблеми» також було репрезентовано ряд важливих доповідей на тему зображення радянської людини. До прикладу, це виступи Олександра Маєвського «Концепція “нової людини” у радянському плакаті: теоретичні настанови та практичний результат очима художників», Олени Кондратюк «Плакати — інструмент конструювання свідомості радянської людини», Ксенії Кузіної «Візуальні репрезентації органів ОДПУ/НКВС у радянському плакаті та карикатурі у 1930-ті — початок 1940-х рр.», Романа Подкура «Образ чекіста у кіно кінця 1930-х — початку 1950-х рр.», Олени Остапчук «Пізньо-радянська трудова етика: погляд через політичний плакат», Тетяни Кароевої «Що є “радянським” у радянській книзі», Нані Гогохії «“Війна”, “смерть”, “кров”, “помста” у текстах для дітей 1929–1939 рр.», Ірини Батиревої «Конструювання “образу ворога” як основи радянської пропаганди та функціонування тоталітарного суспільства: на прикладі радянського анімаційного кіно», Юлії Глушко «Формування концепту “радянської людини” засобами моди», Катерини Настоящої «Тілесність у рамках радянської повсякденності: форми витіснення і моделі позиціонування», Олександра Васяновича «Радянська пропаганда у новорічних вітальних листівках» [2]. Зацікавленість багатьох молодих науковців, здавалося б, не надто актуальною нині темою образності і відтворення героя радянського стибу у кіно, літературі, образотворчому мистецтві підтверджує той факт, що відповіді на поставлені питання у культурології та мистецтвознавстві досі не існує. Ба більше, версії, що їх пропонують молоді дослідники на підставі опрацьованих джерел, підтверджують необхідність розкриття так званих «білих плям» у українській історії мистецтва.

Мета статті — на основі дослідження досвіду минулих періодів у контексті прославлення та увіковіччування в образотворчих мистецтвах образів героя, розробити власну концепцію ушанування подвигів українського народу у часи російсько-української війни. За матеріал статті править історія створення і встановлення на території Головного військового клінічного госпіталю ковальського монументу «Незламність», що його медичному закладу подарували митці і куратори.

Виклад основного матеріалу. Довкола подвигу, відображеного у літературі та зображальному мистецтві від Другої світової війни до тепер, ґрунтовних досліджень в українському мистецтвознавстві зроблено не було. Роль героя і сам його образ змінювався, і разом з такими змінами змінювалися твори, що його прославляли. Місце для подвигів переважно залишалося пожежникам, військовим, спортсменам. Та й то такі дії носили поодинокий характер. Часи масового подвигу і героїзму скінчилися у 1940-х під час Другої світової війни. Місце для подвигу ще залишалося у лісах західної України у нерівній боротьбі загонів визвольної армії з владою. Певне, останній прояв масового подвигу народу відбувся під час трагедії на Чорнобильській атомній станції 1986 року. Надалі подвиг трансформувався у цілком мирну категорію, де це звання за зроблену роботу присвоювалося передовикам соціалістичних змагань, колгоспникам, лісорубам, шахтарям, представникам робітничого класу. Подвигом називали і збір вдалого врожаю. За понаднормово підняті на гора тони вугілля працівники одержували більш ніж пристойні винагороди у грошовому еквіваленті та можливість підніматися соціальною драбиною. Героїзм як дія практично перестав існувати у реальному житті, знівелювавшись до грошового еквіваленту. Адже героями ставали стахановці, високопосадовці, вчителі, лікарі, митці, письменники завдяки своїй професійній праці. На батьківщині двічі героя СРСР встановлювали погруддя живої людини. Фарс доходив до сюрреалістичних дій, бо були випадки, коли герой виявлявся «підробним», несправжнім, і тоді пам'ятники знімали, а разом з ними і високе начальство. Це була золота пора для скульпторів, яким щастило одержати таке

худфондівське замовлення, адже високий гоно-
рар був гарантований. Не гірше від скульпторів
заробляли на «героях» і живописці. На худож-
ніх виставках від кінця 1940-х аж до кінця 1980-х
демонструвалися тисячі портретів передовиків
соціалістичних змагань і, звісно, героїв Першої
та Другої світових воєн. Така ж картину можна
простежити в українській радянській літературі,
театрі, музиці, кіно. На превеликий жаль, чима-
ло виліплених, намальованих, оспіваних у піснях,
романах, віршах та баладах образів були не досто-
вірними, часом вигадані, як і їхні подвиги. Така
ситуація не могла залишатися довго непомітною,
і реакція на неї була відповідною. З філософської
точки зору, можна констатувати цілком абсурд-
ну істину. Радянський герой у своєму розвитку
з часом породив антигероя. Тему героїзму у її пра-
вильному, не радянському варіанті радянські нау-
ковці практично не досліджували через зрозумі-
лі причини. Дуже обережно науковці повоєнно-
го періоду СРСР писали про героїзм у творчості
тоталітарної Німеччини та Італії, тому що анало-
гія між образами, що прославлялися у фашист-
ській коаліції і СРСР, були більш ніж очевидні.

Стосовно видозміни образу героя за часів вели-
кої російсько-української війни, то тут україн-
ська та світова спільнота несподівано стикнула-
ся з фактами, які не проявлялися у мирному житті
довгі роки. Йдеться про індивідуальні та груп-
ові героїчні вчинки, що мали місце на усій терито-
рії України, як на фронті, так і в тилу. Увагу куль-
турологів та мистецтвознавців привернув факт
реакції на військові дії діячів культури. Пере-
важно митців, музикантів, театралів. Уже в пер-
ші дні війни на фронт пішло багато митців та дія-
чів культури. Згадаємо Артема Шевченка, роди-
ну Гуріних — батька Володимира, сина Антіна
і онука Данила, Данила Мілованова, Володи-
мира Вакуленка, Сергія Герасименка, Володи-
мира Петрашека, Володимира Чорного, Пав-
ла Боцвіна, Давида Чичкана, Василя Белічка-Е-
вера. На жаль, багато з них загинув, виконую-
чи свою працю захисника. Боронячи Україну,
Володимир Чорний, Антін Гурін, Віктор Сало-
вар і Давид Чичкан геройські загинули. Це лише
невелика частина митців-киян, які воювали і вою-
ють у цій страшній війні. Насправді художників,

акторів, музикантів, архітекторів, співаків, кова-
лів з різних куточків України на фронті дуже бага-
то. І постало цілком логічне питання: як увікові-
чити подвиг колег, а також десятків тисяч науков-
ців, студентів, робітників, бізнесменів, військо-
вих, волонтерів, які добровільно пішли на війну.
Одразу постало питання національної свідомо-
сті, ідентичності і масового колективного подви-
гу. Маючи негативний досвід минулого стосовно
увіковічування образів радянських героїв, шану-
вання святих подвигів українського народу у кро-
вопролитній війні ставало непростив завданням.

Бажання свідчити про героїзм наших людей
у журналістів, мистецтвознавців, культурологів
було від перших днів війни. Допомога від мистець-
кого загалу була від самого початку. Уже в березні
2022 року під кураторством О. Гладун, О. Рогот-
ченка, С. Роготченко, І. Яковець запрацювала
платформа «Вольнанава», де спочатку студен-
ти закладів вищої мистецької освіти, а за ними
викладачі, далі члени НСХУ, а тоді і воїни, які
перебували на фронтах, почали малювати плака-
ти і малюнки на тему війни і виставляти їх у фей-
сбуку. Набравши обертів, проєкт «Вольнана-
ва» протягом перших місяців війни експонував
у мережі до 10–15 творів щоденно. Станом на жов-
тень 2022 кількість зареєстрованих на платформі
митців, включно з корифеями українського мис-
тецтва Віктором Сидоренком, Андрієм Чебикі-
ним, Антатолем Горбенком, Костянтином Чер-
нявським, Віктором Ковтуном та багатьма інши-
ми досягла більше 200 художників.

Від осені того ж року митці почали відвіду-
вати воїнів у шпиталях країни. Київські митці
для офтальмологічного відділення одного з сто-
личних госпіталів спеціально намальовали живо-
писні твори і офіційно передали їх у дар для оздо-
блення палат, їдальні та коридорів. Житомирські
художники на зібранні Житомирської органі-
зації Національної спілки художників України
постановили передати у дар одного зі шпиталів
на території області виставку унікальних живо-
писних та графічних творів, що було зроблено
на початку 2023 року. Ця акція започаткувала
міцну дружбу і співпрацю митців і поранених вої-
нів. Постійні зустрічі, спільні малювання, пле-
нери і лекції продовжуються до сьогодні. Уже

влітку 2022 року запрацювала художня платформа «Арттерапія». Метою кураторів проекту, лікарів та мистецтвознавців, була мистецька акція, де воїн протягом кількох годин малює з професійним художником. Перші пленерні групи у різних військових установах показали реальну користь. З кожною новою зустріччю митців з воїнами ширилося коло учасників з обох сторін. До проекту долучилася Національна спілка художників України, Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Культурний проєкт «Арттерапія» перетворювався на соціально-політичний. Його куратори — доктор мистецтвознавства, професор О. Роготченко (ІПСМ НАМУ, НАМУ), кандидат медичних наук, підполковник ЗСУ І. Черненко, доктор філософії з культурології С. Роготченко (ІПСМ НАМУ, НАМУ). Учасники проєкту — воїни, які перебувають на реабілітації у військових шпиталях України, та професійні художники, мистецтвознавці, культурологи. До проєкту залучені працівники ІПСМ НАМУ І. Савчук, А. Чібалашвілі, А. Сидоренко, художники КО НСХУ М. Кутняхов, В. Баріба, Г. Криволап, О. Кирилова та інші. Від НСХУ у проєкті брали участь К. Чернявський, О. Пергаменщик, голови обласних організацій Національної спілки художників України. До початку 2025 року відбулося одинадцять заходів, у яких взяли участь понад 40 воїнів, 30 професійних художників, студенти мистецьких закладів України, викладачі мистецьких кафедр дев'яти академій та інститутів, де працюють художники, культурологи, мистецтвознавці. Творчі роботи воїнів були представлені у культурно-мистецькому проєкті до Дня Збройних сил України у Центральному будинку Національної спілки художників України та на масштабній виставці «Малюй з воїном» у залах ІПСМ НАМ України. Проєкт «Арттерапія» мультидисциплінарний. Відвідувачам цих виставок пропонувалися понад 80 творчих робіт, які воїни виконали самостійно або з допомогою професійного художника. Це перший у світі системний досвід, коли військові створюють твір разом з професійним митцем. У мистецтвознавчій, культурологічній та медичній літературі були описані випадки, коли малювали хворі

або поранені військові, коли митці приходили до воїнів і малювали на їх очах. Ситуація спільної праці досліджується вперше. У межах проєкту «Арттерапія» воїни відвідали персональну виставку київської мисткині Ганни Криволап, що експонувалася у залах Музею історії Києва. Ганна Криволап та Олексій Роготченко провели лекції для воїнів, ознайомивши їх з сучасним українським живописом [6].

Паралельно з проєктом «Арттерапія» з перших днів війни стартував інший важливий проєкт — «Трансформація». Його основою і головним місцем виконання стало одеське ковальське підприємство «Артферрум» (у дослівному перекладі «Художній метал»). Це родинне підприємство ковалів Ніни та Олександра Гуменюків. Їх реальна допомога фронту почалася навіть не з перших днів, а з перших хвилин російської агресії. Ковалі підприємства зварювали так звані «їжаків» — конструкції для перешкоджання пересуванню важкої техніки. «Їжаки» ділилися на великі для полів та вулиць міст і маленькі, що також використовувалися перед вуличними барикадами та розкидалися на дорогах для протикання коліс на військових машинах. Таких «творів» нового ковальського мистецтва було зварено сотні. Далі прийшло замовлення з фронту на виготовлення скоб, що з'єднують дерев'яні балки перекриття в окопах, а також конструкції на мостах для переправи гусеничної та колісної техніки. Тут рахунок пішов на сотні тисяч. Потім ковалі виготовляли пічки «буржуйки» для опалення у холодну пору земляних укриттів. Проблемою на фронті стала відсутність гарячої води. Ковалі відгукнулися одразу і масово почали виготовляти пересувні лазні з пічками на дровах та баках, де нагрівалася вода і де могли митися воїни. Але вершиною художньої ковальської майстерності періоду війни стали муляжі гармат, які воїни розставляли у полях Херсонщини та Миколаївщини. На один такий муляж почав полювати ворожий літак. Полювання на муляж було останнім в його житті. Літак збили вправні воїни ЗСУ.

Співпраця з військовими підштовхнула ковалів та мистецтвознавців до несподіваного рішення. Закінчувалося літо 2022 року. Київські мистецтвознавці запропонували одеським ковалям

зробити великий за розмірами монумент, що символізував би доблесть і мужність українського народу. Кураторами стали Олексій Роготченко, Світлана Роготченко, Костянтин Чернявський. Так у контексті проекту «Трансформація» з'явився новий проект — «Незламність». Творчий «десант» вирушив до Одеси. До розробки проекту на стадії ескізу долучилася онука Ніни і Олександра Гуменюків, тоді ще студентка, майбутній дизайнер Вікторія Гуменюк. Учасники проекту зійшлися у одному рішенні. Це мусив бути соціальний проект і соціальний твір, який присвячувався подвигу українського суспільства у кровопролитній війні з російським агресором. Майбутній образ монумента народився після перших боїв, коли на мирну державу полетіли сотні тисяч снарядів, бомб, мін. На базі одеського ковальського підприємства «Артферрум» група митців — Вікторія Гуменюк, Олександр Гуменюк, Костянтин Чернявський, Світлана Роготченко, Олексій Роготченко — приступили до створення унікального мистецького твору, актуального концептуального об'єкту. Це великий за розмірами ковальський твір з залученням реальних, використаних та частково знищених ворожих снарядів. За задумом авторів, снаряди влітають у герб України, символізуючи темні сили, але їх знищують славні українські воїни і усі ті, хто долучається до священної боротьби. Головний герой твору — український народ-переможець. Твір символічний, побудований з використанням архетипів. Могутня держава знищує зло. Лелеки — символи перемоги, радості, добра та душ загиблих воїнів, що вилітають у вирій, зрівноважують праву частину композиції, символізуючи Перемогу. Між гербом і лелеками ковалі запропонували розмістити реалістично викувану гілку червоної калини. Як і лелека, калина — один із символів України, що символізує родину і добробут.

Проект «Незламність» мав на меті продемонструвати процес синтезу мистецтв у сучасних соціокультурних реаліях. Монументальну просторову композицію було вирішено виконати методами традиційного ковальства. У створенні монументу було задіяно малюнок на стадії ескізу, класичне ковальство для виготовлення птахів, зварювальні роботи для виготовлення

герба — тризуба. У роботі брали участь інженери та проєктанти, а також архітектори.

Спочатку митці планували безкоштовно встановити композицію на площі одного з визволених міст України. Робота розпочалася з переведення ескізу у 3D формат і виготовлення великого (1,5 x 2,0 метра) банеру, що був виставлений для громадського обговорення у виставкових залах ІПСМ НАМ України. З проєктом ознайомилося багато людей. Куратори, художники, ковалі, які безпосередньо виконували монумент, врахували усі побажання і зауваження. Робота над створенням унікальної металевої композиції продовжувалася два роки. У травні 2024 року монумент було закінчено і доправлено до Національного військово-медичного клінічного центру — головного військового госпіталю України.

Висновок. У контексті масштабного проєкту «Трансформація» на території військового госпіталю було встановлено унікальний монумент «Незламність» (куратори Олексій Роготченко, Світлана Роготченко, Костянтин Чернявський, технічне виконання Олександр Гуменюк, дизайнер Вікторія Гуменюк). Це просторова металева композиція, виконана на ковальському підприємстві «Артферрум» в Одесі. Проєкт майбутнього монументу експонувався в залах Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Національної спілки художників України і пройшов громадське обговорення.

Ковальська композиція «Незламність» — це просторовий металевий об'єкт-монумент, аналогів якому в Україні досі не було. Центральною частиною було вирішено зробити герб України. Матеріал — нержавіюча, відполірована до блиску сталь. Герб зорозв'язано від землі, адже він закріплений на спеціально сконструйованому п'єдесталі 2 x 1,2 метри. З лівої сторони композиції, за задумами авторів, були зварені між собою знищені російські снаряди і бомби, що не розірвалися. Митці використали справжні артефакти, які були доставлені у кузню з полів боїв. З правої частини композиції під кутом у 45 градусів до герба, що символізував державу, вгору вилітають лелеки — птахи, що символізують щастя, добробут і Перемогу. Птахів викували ковалі одеського ковальського заводу «Артферрум».

Це унікальний твір ручної роботи. Для кожного птаха «на гаряче» у горні було зроблено понад 150 окремих металевих тифованих (зігнутих під певними кутами) пір'їнок.

Монумент «Незламність» було урочисто відкрито 8 травня 2024 року у всесвітній день боротьби з фашизмом. Монумент був освячений головним капеланом Збройних сил України. На святі були присутні командувач Медичних сил Збройних сил України генерал-майор Медичної служби Анатолій Казмірчук, начальник НВМКЦ «ГВКГ» полковник Олег Колісник, віцепрезидент НАМ України Юрій Вакуленко, академік-секретар, доктор наук, професор Микола Яковлев, голова НСХУ, заслужений

художник України Костянтин Чернявський, а також куратори проєкту — член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор Олексій Роготченко, доктор філософії з культурології Світлана Роготченко, директор ковальського підприємства «Артферрум» Олександр Гуменюк, дизайнерка проєкту Вікторія Гуменюк, військовослужбовці, поранені воїни, лікарі та багато інших.

Монумент «Незламність» став справді народним артефактом. Коло нього фотографуються воїни після закінчення лікування. Співпраця НАМ України, ІПСМ НАМ України, НСХУ і Збройних сил України триває. Художнє втілення образу нового героя України знайдено.



Відкриття монументу «Незламність» 8 травня 2024 року



Ескіз монументу «Незламність» 2022 року.
Дизайнерка — Вікторія Гуменюк



Встановлення монументу «Незламність».
Весна 2024 року.



Підприємство «Артферрум». Робота
над монументом «Незламність»



Підприємство «Артферрум». Робота
над монументом «Незламність»



Підприємство «Артферрум». Робота
над монументом «Незламність»



Монумент «Незламність»

ЛІТЕРАТУРА

1. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: монографія. Київ: Родовід, 2019. 480 с.
2. Образ радянського: конструкція, міфологія, візуальні рамки: Програма науково-теоретичного семінару з циклу «Повсякденність: візії та смисли» (2019, 4-5 квітня, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського). 18 с.
3. Роготченко О. Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства 26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2016. 488 арк.
4. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945–1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 3. С. 83–87.
5. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ: Ліра-К, 2025. 512 с.
6. Роготченко С. Художня терапія нового масштабу: від ескізу до виставки. *Сучасне мистецтво*. 2024. № 20. С. 69–80. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319110>
7. Сидоренко В. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон / Концепція і загальна редакція: О. Клековкін, В. Сидоренко; упорядкування: О. Горшков, А. Пучков. Київ: ArtHuss, 2018. 240 с.
8. Benjamin W. *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. 112 S.
9. Clark K. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago; London, 1981. 293 p.
10. Günther H. *Dersozialistische Übermensch: M. Gorkij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1993. 239 S.

REFERENCES

1. Kosiv, V. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian Identity in Graphic Design, 1945–1989]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
2. *Obraz radianskoho: konstruktsiia, mifolohiia, vizualni ramky*. (2019, April 4). [The Image of the Soviet: Construction, Mythology, Visual Frameworks]: Program of the scientific and theoretical seminar from the series “Everyday Life: Visions and Meanings” (Mykhailo Kotsyubynsky Vinnytsia State Pedagogical University) [in Ukrainian].
3. Rogotchenko, O. (2016). *Obrazotvorche mystetstvo Ukrainy 1940–1960-kh rokiv: shliakhy rozvytku y khudozhno-stylovi osoblyvosti* [Fine Arts in Ukraine in the 1940s–1960s: Paths of Development and Artistic and Stylistic Features]. Doctoral Dissertation in Art Studies. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
4. Rogotchenko, O. (2014). Sotsiokulturne tlo 1945–1960-kh rokiv radianskoi Ukrainy yak model nyschennia vilnoi dumky [The Sociocultural Background of Soviet Ukraine in the 1945–1960s as a Model for the Destruction of Free Thought]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 83–87 [in Ukrainian].
5. Rogotchenko, O. (2025). *Shistdesiat totalitarnykh rokiv: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy* [Sixty Years of Totalitarianism: The Visual Arts of Ukraine]. (Vol. 1). Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
6. Rohotchenko, S. (2024). Art Therapy on a New Scale: From Sketch to Exhibition. *Contemporary Art*, 20, 69–80. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319110>
7. Sydorenko, V. (2018). *Heroi, Obiekt, Fantom Viktora Sydorenka: Leksykon* [Hero, Object, Phantom of Victor Sydorenko: A Lexicon] (O. Klekovkin, V. Sydorenko, O. Horshkov, A. Puchkov, Eds.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
8. Benjamin, W. (1963). *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
9. Clark, K. (1981). *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago; London.
10. Günther, H. (1993). *Dersozialistische Übermensch: M. Gorkij und der sowjetische Heldenmythos* [The Socialist Übermensch: Maxim Gorky and the Soviet Heroic Myth]. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler [in German].

SVITLANA ROHOTCHENKO
THE SOCIO-POLITICAL PROJECT *INVINCIBILITY*
AS A SEARCH FOR A NEW HERO

Abstract. The study presents the author's observations on how new imagery reflects the modern hero. Examining the theme of heroism in the visual arts of Soviet Ukraine, the author concludes that the images of heroes glorified by artists in sculpture, painting, theatre, and other art forms during the Soviet period were often ideologically biased and insincere. In contrast to the Soviet doctrine, the author highlights the monument *Invincibility* — an ode to the heroism of the Ukrainian people in the Russian–Ukrainian war. The *Invincibility* monument is a unique volumetric composition created at the *Artferrum* blacksmithing enterprise in Odesa between 2022 and 2024. It was unveiled in Kyiv on the International Day Against Fascism. The opening ceremony was attended by Major General of the Medical Service Anatolii Kazmirchuk, Commander of the Medical Forces of the Armed Forces of Ukraine, and Colonel Oleh Kolisnyk, Head of the National Military Medical Clinical Center “Main Military Clinical Hospital.” The collaboration between the National Academy of Arts of Ukraine, the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, the National Union of Artists of Ukraine, and the Armed Forces of Ukraine continues.

Keywords: hero, image, monument, blacksmithing, visual art.

Стаття надійшла до редакції 22.09.2025

Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія «Листа 26» (1926)

Kyiv Art Institute Between Institutional Critique and Ideological Pressure: The History of the “Letter of the 26” (1926)

УДК 7.072.3(477)“192”

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346173

Олена Озірна

Аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
e-mail: olena.ozirna@naoma.edu.ua

Olena Ozirna

Ph.D. Student in the Department of Theory and History of Art at the National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv
orcid.org/0000-0002-0056-766X

Анотація: Стаття аналізує зміст і контекст «Листа 26» — колективного звернення українських художників, архітекторів і науковців до Народного комісаріату освіти УСРР, датованого кінцем 1926 року. Документ спрямований проти кадрової політики та експериментальних педагогічних практик Київського художнього інституту. У статті розглянуто реакцію інституції на критику, зокрема організацію перевірки та ухвалення резолюції, яка виправдовувала керівництво вишу. Також розглянуто резонанс на ці події за межами УСРР та їх згадка й оцінка у пізніших документах, де згадувався цей лист. Аналіз «Листа 26» дозволяє осмислити механізми культурної політики радянської влади та конфлікт між академічною традицією і модерністською парадигмою в мистецькому середовищі 1920-х років.

Ключові слова: «Лист 26», Київський художній інститут, фортек, художня освіта, 1920-ті, український авангард.

Постановка проблеми. Згадки про «Лист 26» з'явилися в окремих публікаціях, але сам лист згадувався лише опосередковано, за статтями та іншими архівними документами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. 2013 року про «Лист 26» написав М. Криволапов у статті «Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА. Сторінки історії становлення та розвитку національної художньої школи в Україні у першій половині ХХ століття» [3, с. 43–46], де цитував архівні документи, в яких згадується лист, проте не наводив його текст. А. Сидоренко у дисертації на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства «Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму» [9, с. 37] згадує статтю у львівській газеті «Діло», в якій розібрано скандал, спричинений цим листом.

Мета статті полягає у введенні в науковий обіг тексту «Листа 26» та аналіз подій, які його супроводжували. Це важливо для кращого розуміння процесів, що відбувалися в українському мистецтві та освіті наприкінці 1920-х років.

Виклад основного матеріалу. У листопаді 1926 року на стіні «професорської» Київського художнього інституту (КХІ) з'явився листок, написаний від руки друкованими літерами. Анонімний текст починався так: «Коли ти дійсно українець запам'ятай ці слова та передай їх своїм товаришам. Наш Художній інститут намагається стати Українською національною Академією, якої проміння мусять світити на всю Україну, самі далекі кутки її. Що ж уявляє себе те джерело української національної культури, якими от силами воно володіє, які ідеї на ньому в ньому панують та чим живе та дише воно» [6, арк. 86]. Далі йшлося про національний склад викладачів КХІ за прізвищами і факультетами та наголошувалося, що етнічних українців серед професури — меншість. Список «чужинців» був такий: Голуб'ятників, Чупятов, Шарлаїмов, Усачов, Пальмов, Богомазов, Турова, Тряскін, Татлін, Альошин, Сакулін, Епштейн, Вернштейн, Меллер, Кратко, Фельдман, Гельман, Черкаський, Лозовик, Цейтлін, Юнг. Русифікованими названо Площиновського,

Вербіцького, Моргілевського. І лише з десяток українців є серед викладачів, зауважував автор. А от серед українських художників, які мали б викладати, але «відсталі й не підходять до такого знаменитого ВУЗу», названо Красицького, Жука, Трохименка, Романовського, Мищенко, Струхманчука. Далі йшло рішуче: «Нам українцям дайте нарешті будувати український ВУЗ і українське мистецтво. Це наше перше товариське застереження. Мусите самі рішати але не забувайте що не така це справа щоб можна було обмежуватись одним застереженням». Документ довершував настільки ж промовистий підпис: «Український голос в пустелі Київського художнього інституту» [6, арк. 86].

Через одинадцять років С. Гординський у статті 1937 року «Справжнє обличчя українського мистецтва СРСР» наведе текст цієї «прокламації» в дещо іншій, спрощеній редакції, ніж у тій копії, яка процитована вище, і зберігається у фонді Народного комісаріату освіти (НКО) [1].

Згадка про цю анонімну листівку важлива, адже її часом згадують разом з «Листом 26» або навіть плутають їх між собою.

Приблизно в той самий час, наприкінці 1926 року, у Народний комісаріат освіти УСРР¹ надійшов лист, який підписали реальні особи, серед яких були академіки, художники, архітектори, скульптори. Підписанти цього листа висловили зауваження щодо побудови навчального процесу в КХІ та описали проблеми на кожному факультеті. Загалом автори закидали КХІ відсутність академічного приготування у студентів, ігнорування національних традицій та відсутність професійної кваліфікації у багатьох професорів, а також вороже ставлення багатьох з них до української культури, а ще відсутність системи навчання, неузгодженість предметів і часту зміну програм. Лист підсумовувала теза про необхідність створити незалежну комісію, щоб перевірити стан інституту. Копію цього листа публікуємо у додатку.

1. Лист починався з адресата «ДО ТОВ. НАРКОМА ОСВІТИ УСРР» далі від руки було написано «Нар. Ком. Освіта. тов. Прихотькові».

НКО справді призначив комісію для перевірки, яку очолив одіозний Юрій Коцюбинський². Один з підписантів листа Сергій Єфремов писав 17 лютого 1927 року у щоденнику: «Приїхали з Харкова “чини” — розслідувати меморіал громадський про стан справ у Художньому інституті (той меморіал і я підписав). На сьогодні мене запрошено на розмову з тими “чинами”. Я одмовився, бо серед них — Ю. Коцюбинський. Особа, з якою не хочу зустрічатися навіть у справах мистецтва. Його зацікавлення до мистецтва можна наочно побачити на вівтарній частині великої Лаврської церкви, де обведено лініями всі знаки від тих набоїв, що послав він 1918 р. А це тільки маленький слід його зацікавлення...» [2, с. 467].

23 та 24 лютого 1927 року відбулися загальні збори КХІ. В архіві НКО зберіглася лише їх резолюція, без переліку учасників: «Резолюція Загальних зборів педперсоналу КХІ, що відбулися року 1927 міс. лютого 23–24 днів, на доповідь ректора інституту І. І. Врони про стан інституту й оцінку його з боку авторів записки до НКО». Схоже, ректор ґрунтовно підготувався до зборів, по кожному пункту звинувачень подбав про аргументи не тільки для захисту, але й для нападу на критиків КХІ, і вся резолюція була написана за тезами його доповіді: «Ідеологічні позиції, що на них стоїть ХІ [Художній інститут. — О. О.] даного часу, є цілковитому погодженні з тими засадами, що їх було покладено в основу будівництва Інституту на самому початку його заснування». Ці позиції узгоджені з керівними органами і проголошені на різних з'їздах, зборах, конференціях тощо. Завдання, яке стояло перед КХІ, було визначено так: «по-перше, відібрати й найдоцільніше використати ті педагогічні сили, що мали в собі досить енергії, щоб побороти рутину, яка панувала в дореволюційній школі, й будувати мистецьку школу на розумних наукових підвалинах, що відповідали б потребам мас, а не на б.-яких ідеалістичних та індивідуалістичних прагненнях до “вічної краси”; і по-друге,

2. Син письменника Михайла Коцюбинського, військовий і партійний діяч, більшовик, якого радянська влада використовувала для своєї легітимізації в Україні. У 1918 році, коли під проводом Ю. Коцюбинського був окупований Київ, С. Єфремов опублікував викривальний «Лист без конверта» до нього.

використали всі цінні прояви спадщини минулих часів, але не на предмет відродження української народної культури і надто взагалі української мистецької культури, як такої, а для будівництва української нової соціалістичної культури, що в нього радовлада втягує широкі маси робітників і селян» [5, арк. 12, 12 зв.].

Щодо побудови навчального процесу у резолюції вказано: «1) XI свідомо уникає всякого “направленчества”, скеровуючи свою роботу на запити та вимоги політосвіти й методичні засади сучасної художньої педагогіки; разом з цим він не втрачає своєї єдиної загальної певної художньої фізіономії. 2) у певній згоді з лише зазначеним запроваджено колективне навчання художнього фаху замість попереднього інституту індивідуальних художніх фахових майстерень. 3) Запроваджено в якості дисципліни на перших курсах усіх факультетів формально-технічні елементи образотворчого мистецтва, що, мають на меті дати об'єктивні методи при оволодінні художнім майстерством. Фортех проектується: а) як формувальне начало в розвитку мистецької свідомості; б) як очищення свідомості від мистичного розуміння мистецтва й в) як засіб зрозуміти еволюцію художньої форми і зробити відповідний твердо-обґрунтований висновок для будови художньої речі» [5, арк. 13].

З іншого боку, визнається, що «Невеликий порівнюючи ефект фортеху, коли мати на увазі практику його в Інституті. Спричиняється до цього, по-перше, живучість старих традицій художнього навчання, що чинять чималий опір запровадженню нових методів, по-друге, новизна і недостатня розробленість самої дисципліни, зосібна коли брати під увагу дуже малу диференційованість її на ухили відповідно до цілевих установок факультетів та відділів, і по-третє, деякий брак відповідно підготовлених керівників цієї дисципліни» [5, арк. 13].

Недостатня українізація інституту пояснюється у Резолюції браком кадрів та конкурсом на посади.

А далі у Резолюції йдеться про наболіле, про, здається, одвічні проблеми художньої освіти у загальнодержавній системі: про надто короткий термін навчання для такого фаху (чотири роки), про недостатній рівень вступників (брак рабфаку

ІЗО), про недостатність фінансування і брак приміщень і потребу ремонту. «Нераціоналізованість педроботи в XI, коли педперсонал, що здебільшого перевантажений своєю безпосередньою роботою над викладенням через суміщення по кількох ВИШ'ах, витрачає ще силу часу на безкінечні комісії, підкомісії, наради, збори, складання різних обліків та зайвих анкет, запитань й т.ин. Поруч з цією так званою “організаційною” й “комісійною” роботою, пряма безпосередня робота викладання в даній ВИШ'і, що до затрати на неї часу, відбирає дуже скромну частину; а для науково-дослідчої роботи викладачів й зовсім не залишається часу» [5, арк. 14].

Далі були прямі відповіді на зауваження:

«Спиняючись на закидах Малярському факультетові з боку авторів записки до НКО, мусило відзначити таке:

Рисунок, що провадиться на факультеті, має за остаточну мету установку на реальну форму, але в процесі навчання є ціла низка аналітично-конструктивних моментів, що, очевидно, дали враження “абстрактного рисунку”. Композиція, як така, має місце у всіх роботах студентів, починаючи з 1-го курсу. Розуміння площини, її доцільне використання рисунком в зв'язку з цим пропорції ці всі моменти мають місце в кожній роботі.

На старших курсах, при користуванні моделей композиційний момент превалює; модель береться лише як підсобний. Синтетичні роботи, що провадились за останні роки з монументального малярства в Києві, Харкові й Москві, свідчать за те, що в цьому моменті студентство Київського Художнього Інституту є підготовленіше ніж студенти Московського й Ленінградського ВУЗів.

“Пленер”, що його ніби бракує Малярському фак., входить, як певна невелика складова частина в роботу станкових майстерень, але як окрема галузь не може розроблятися, оскільки факультет орієнтується на виробництво.

Що до дисципліни кольору, то в основу кольорового розуміння малярства покладається певні наукові данні що до основних, додаткових контрастних кольорів. Ці об'єктивні елементи проблеми кольору далі розробляється залежно від фахових завдань в тій або іншій галузі малярства» [5, арк. 14].

Щодо скульптурного факультету, то в резолюції підкреслюється, що він готує «художника-скульптора синтетичного охоплення», акцентуючи більш прикладні завдання, які стоять перед студентами цього факультету: «З приводу закидів факультетові з боку авторів записки до НКО, треба перш-над-усе зазначити, що цілева установка факультету — дати художника, що обслуговував би наше будівництво монументальною скульптурою певної ідеологічної сугестації — зобов'язує керівників факультету шукати нових методів і принципів педагогічної роботи на факультеті» [5, арк. 16].

Відтак у Резолюції звинувачено 26 авторів листа до НКО у наклепі і зазначено: «Безсторонність в оцінюваннях продукції ХІ з боку авторів записки по суті справи є неможлива, бо ідеологічні позиції їх, оскільки вони викриваються в їхніх суто мистецьких трактуваннях, наскрізь просякнута смаковими сприйманнями (вимоги знання законів *plein air*-у “форма виявляє матеріальне фізичне існування” і т. н.), є протилежними й ворожими мистецько-ідеологічними засадами ХІ. Їхні направлення спочивають у старому пліснявому академізмові, що вже був засуджений за дореволюційної доби. Цим очевидно треба пояснити і розпачливе лементування з приводу “експериментів” Інституту, як і полохливе вбачання во всій роботі ХІ страховидного конструктивізму» [5, арк. 17 зв.].

Також згадується про «саботаж» інституту з боку «частки діячів української образотворчої культури» (але за дужками залишається причини цього саботажу³). У відповідь на звинувачення у нефаховості професорів підважується кваліфікація авторів листа у галузі образотворчого мистецтва, що дивно, адже майже всі вони художники, скульптори та архітектори. В той час як переведення частини студентів архітектурного факультету до КПІ автори листа трактують як втечу, у Резолюції це пояснюється їх неуспішністю та «художньо-фаховою непридатністю». Зараз важко оцінити, наскільки закиди щодо переведення студентів

були слушними, адже можливі як маніпуляції з боку ректора, так і недостатня поінформованість авторів листа. Хоча вже наприкінці 1927 року П. Ф. Альошин визнавав на загальних зборах професорів та викладачів КХІ: «Я рахую помилкою stále проведення Фортеху на Архітектурному факультеті. Бувають випадки, коли Правління зовсім не рахується в авторитетом пед. персоналу факультету, без всяких мотивів, це, на мою думку, є помилкою» [6, с. 118].

Наприкінці Резолюції слушно підсумовано, що автори листа прагнуть «реставрувати старі засади художнього виховання і навчання».

Розголос про цей лист, зрештою, вийшов за межі УСРР. Після того, як 31 березня 1927 року у органі ЦК КП(б)У газеті «Комуніст» вийшла стаття С. Товкача «Наскок на радянську мистецьку школу», на цю статтю звернула увагу редколегія провідного українського часопису Галичини, газети «Діло». Між 1935 та 1939 роками «Діло» очолювали спільно три редактори, Іван Кедрин⁴, Іван Німчук⁵ та Володимир Кузьмович⁶, які, звісно, пильно відстежували новини з радянської України. 15 квітня 1927 року у часописі «Діло» був надрукований редакційний (без зазначення автора) огляд «Культурний фронт в УСРР», в якому йшлося і про цю статтю, і про «Лист 26». «Наскок? — Що за наскок? — Збройний чи бандитський?... І ось з нього ми довідалися, що це наскок не бандитський і не збройний, “наскок”, так сказати б, “контрреволюційний” 26 київських українців на Київський Художній Інститут. Як він проявився? — Дуже просто. Ось 26 видатних київських громадян і вчених українців, з академіками Єфремовим та Новицьким на чолі, вислало до Народнього Комісаріату Освіти “докладну записку”, в якій “сміло й вітверто підносять свій голос проти тих недоцільних експериментів, що відбуваються в осередкові української культури м. Києва, у великому своїм значінням закладі, Київському Художньому Інституті» [4].

4. Іван Кедрин — історик, політичний діяч і журналіст, дійсний член НТШ.

5. Іван Німчук — філолог, історик, культуролог, журналіст, дійсний член НТШ.

6. Володимир Кузьмович — громадський діяч, журналіст, викладач.

3. Суперечку між І. Вроною та Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства розглянуто в моїй статті «Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом» [7].

У статті відтворюється зміст «записки» саме за фейлетоном у газеті «Комуніст» і окремо виділяється цитата з «Листа 26»: «Багато професури цілком отверто виявляють своє вороже відношення до української культури». І хоча автори «Листа 26» вимагали від НКО створення комісії, яка б провела «санацію» в інституті, галицькі оглядачі впевнені, що наслідки будуть саме для авторів листа, а не для інституту: «В Інституті відбулися збори професорів і студентів, які й “розглядали” зміст записки і рішили перш за все “притягти авторів «записки» до суворої відповідальности»» [4]⁷.

Наприкінці 1933 року, після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (23 квітня 1932 року), ліквідації всіх мистецьких об'єднань та утворення єдиних Спілок за видами мистецтв, у Харкові відбувся розширений пленум Оргбюра Спілки Радянських художників і скульпторів України, на якому перший заступник народного комісара освіти УСРР А. Хвиля згадав і анонімку, і лист. Обидва документи він «очевидно» приписав С. Єфремову та використав для звинувачень у націоналізмі вже покійного на той час колишнього народного комісара освіти УСРР М. Скрипника. Мовляв, замість того, щоб «негайно нещадно розгромити контрреволюціонерів, націоналістів, цих «громадських діячів», що намагалися перетворити Художній Інститут в Бастилію українського націоналізму», Скрипник закликав до «більшого притягнення українських художніх сил і забезпечення художньо-педагогічної роботи інституту представниками різних течій і напрямків (бойчуків, реалістів), як і в напрямкові підвищення кваліфікації художнього педагогічного персоналу з тим, щоб забезпечити ділову художньо-педагогічну працю в інституті» [10, с. 23–24]. У цій же промові А. Хвиля звинуватив і колишнього ректора КХІ І. Врона у націоналізмі, хоча у 1926 році Врона був по інший бік конфлікту і боровся з авторами листа.

Пізніше про цю ситуацію в КХІ згадував Антон Середа у неопублікованій статті «До історії КДХІ (1922–1930 рр.)»⁸. Він писав: «Радянізація худож-

ньої освіти в ньому, разом з піднесенням фахового виховання і вдосконалення на рівень сучасності, поставлено було як головні завдання. Ці завдання зустріли немало перешкод і матеріальних (особливо в нестоличному тоді Києві — відсутність відповідного приміщення, обладнання, засобів, коштів), і в неменшій мірі організаційних і ідейно-громадських. Націоналістичне навантаження з яким прийшли обидва Інститути [Інститут пластичних мистецтв та Архітектурний інститут. — О. О.] у складі і ідеології значної частини професури і студентства, давали себе відчувати довгий час в неменшій мірі аніж розкладаючі ворогування угруповань в середині кожного з них. Київська ж культурна громадськість того часу, у якій велику роль відігравала Українська Академія Наук, в керівному складі якої були Єфремови, Грушевські та інші неприховані буржуазні націоналісти і приховані контр-революціонери, що складали виявлену згодом організацію СВУ, тиснули з усіх сил на молодий ВУЗ, намагаючись підпорядкувати його своїй ідеології та спрямувати шляхи його розвитку у теж саме русло українського буржуазного націоналізму, по якому вони намагалися вести і Академію Наук. Яскравим документом і свідченням цього тиснення і намагання, попри не припинявшихся, довгих і тривалих дрібних наскоків і забаламучень в середині Художнього Інституту і зовні (напр., низка ультиматумів таких викладачів і професорів, як В. Кричевський, Д. Щербаківський, Ернст, Макаренко) була відома заява т. зв. “громадських діячів” на ім'я Наркома Освіти з паплюженням Художнього Інституту і його ідейного керівництва: першим підписаним під цією заявою понад кілька десятків був підпис С. Єфремова» [8, арк. 2–3].

У 2016 році і про анонімну листівку, і про цей лист написав М. Криволапов. Але інформацію про сам лист він мав опосередковану: «Як свідчать окремі протоколи та резолюції багатьох зборів, на яких обговорювали листівку і доповідну “групи 26 київських митців і громадян” на ім'я НКО, І. Вроні було висунуто багато звинувачень

був написаний пізніше, оскільки в ньому згадано «покійного Рокицького» — художника Миколу Рокицького), який помер 1944 року. Дякую Олені Кашубі-Вольвач за те, що звернула мою увагу цей факт.

7. Ймовірно, йшлося про збори партосередку КХІ.

8. Рукопис датований 1930-ми роками, але, ймовірно,

щодо його керівництва інститутом, особливо останнім часом» [3, с. 43–46]. Далі автор наводить резолюцію партосередку КХІ, в якій частково перераховані підписанти, та зазначено, що 30 відсотків з тих, хто підписав лист, або були звільнені, або не пройшли за конкурсом у КХІ, та вимагалося притягнути їх до відповідальності. М. Криволапов ставить питання, чому цей лист підписали академіки С. Єфремов та О. Новицький. На жаль, далі в тексті автор помилково датує лист 26 жовтнем 1927 року та підкреслює спрямованість листа особисто проти І. Врони.

Так званий «Лист 26» підсвічує проблеми на кількох рівнях. Не можна дати однозначну оцінку всім тогочасним подіям. З одного боку, бачимо протиставлення класичної академічної освіти авангардним експериментам. З другого боку, професійний і системний підхід протиставляється часом аматорським пошукам. Сумно звучить відкидання у Резолюції педагогічного колективу КХІ української народної і мистецької культури на користь «української соціалістичної культури». Іронічно, через чотири роки після цього листа в КХІ відбувся черговий розворот, і всі «формально-технологічні» дисципліни були відкинуті, інститут розвернули в бік академічної освіти, а склад викладачів суттєво змінився.

Простежуючи долі людей, які підписали цей лист, можна стверджувати, що для деяких з них він був лише ще одним приводом для репресій, як це сталося з академіком С. Єфремовим. 23 листопада 1928 року він написав у щоденнику: «Нове гавкання — вчора на зборах в Художньому інституті. Врона “при сей верной оказії”

згадав і свою претензію, що я “зз’їв у його многоплодного индика”, підписавши колись записку про порядки в Інституті. Ще одно гавкання на сторінках “Пролет[арської] Правди” — за засідання проф[есійних] спілок. Новий термін “єфреміщина”» [2, с. 694].

Сергія Єфремова заарештували у липні 1929 року у «Справі СВУ». 1930 року його засудили на 10 років, у 1939 році він помер в ув’язненні.

По-різному склалася доля інших підписантів. У зв’язку з реорганізацією ВУАН академік Олексій Новицький був усунутий від справ, його здоров’я поступово погіршувалося, він помер у 1934 році.

Історик мистецтва Євген Кузьмін у 1926 році був заарештований за теософську діяльність на 10 діб, але змушений був залишити викладацьку діяльність (викладав історію мистецтва у Музично-драматичному інституті ім. Миколи Лисенка). Після останнього арешту у 1938 році засланий у Казахстан, де помер 1942 року.

Архітектор Дмитро Дяченко, фундатор і ректор Українського архітектурного інституту в Києві (був об’єднаний з Інститутом пластичних мистецтв у КХІ), протягом 1932–1937 років викладав у КХІ, у 1937 році під загрозою арешту переїхав до Москви. У 1941 році був заарештований, помер у тюрмі від виснаження у 1942 році.

Художник Карпо Трохименко викладав у КХІ у 1933–1974 роках.

Художник, мистецтвознавець і поет Юхим Михайлів заарештований у 1934 році, помер на засланні.

Варта дослідження й доля інших культурних і громадських діячів, які підписали цей лист.

Комітет
Завесити
19/2

ДО ТОВ. НАРКОМА ОСВІТИ У.С.Р.Р.

Мис. Кошарська. мис. Приходько.

У часи великого Радянського Будівництва, коли на місці порохнявого рушника, що залишилося після старого ладу, закладаються підвалини величної будови в обсягу політики, економіки і культурного життя, в часи, коли відроджується українська народня культура, як засіб до розвитку політичної і соціальної свідомості робітничих і селянських мас, кожний чесний громадянин повинен прийти на допомогу державі в її заходах, щоб жодна копійка з народніх грошей не витрачалася марно, бо час недоцільних експериментів минув безповоротно і наша країна, наuczена з помилок і досвіду минулого часу, мусить, з найменшою витратою енергії і коштів, досягти в найкоротший час того рівня розвитку, на якому стоять більш культурні народи.

Ми, мистці і громадяни сміло і відверто підносимо свій голос проти тих недоцільних експериментів, що відбуваються в осередковій українській культурі - м.Київі, у великому своїм значенні мистецькому закладі - Київському Художньому Інституті.

Ті експерименти не тільки не можуть сприяти підвищенню мистецького розвитку молоді, що добуває там собі освіту, а навпаки, можуть тільки сприяти цілковитому культурному здираванню. Та покива, що її дає Інститут у формі звітних виставок доводить як найкраще про правдивість цих слів.

Неграмотність і безпорадність, що її виявляє молодь у своїх працях на цих виставках свідчить, що молодь не набуває потрібних їй знань у мистецтві і таким чином держава позбавляється корисних робітників у будучині, витрачаючи марно свої кошти. (Яскравим прикладом, як витрачаються Інститутом кошти може бути скульптурний факультет, де кількість навчального персоналу переважає кількість учнів.) Остання звітна виставка саме доводить:

1/ Що студенти архітектурного факультету не добре ориєн-

196
туються в законах взаємних частин і будуванні органічно зв'язаних архітектурних мас; їхнє розуміння форм далеке від розуміння форм нашим народом, тому, що вони копіюють тільки чужі, переважно закордонні, новітні зразки, що з'явилися в наслідок інших умов життя, - українська архітектура цілком ігнорується.

2) Студенти малярського факультету виявляють повну неграмотність у сфері рисунку, трактовки форм і композиційних завдань; їх колористичні вміння не сягають далі тонального розкладу кольору і майже не знають законів гармонійного сполучення тонів, впливу додаткових кольорів, законів *plein-air'y* і т.п.; вони не тільки не вміють синтезувати своїх спостережень, вони навіть не можуть хоч трохи грамотно віддати на полотні натуру;

3) Студенти скульптурного факультету цілком не розуміють, що скульптурна маса дає духове життя творові, лінія віддає рух, а форма виявляє матеріально (фізичне) існування, вони лишають майже не-оброблений матеріал, не об'єднують ні живою думкою, ні композиційною технікою, іншими словами, мертві конструкції не-органічно збудовані, без знання анатомії, без найменшого виявлення характеру;

4) Студенти поліграфічного факультету відкидають досвід минулого часу, нехтують закони графіки і задовольняються з неграмотного конструктивізму форм у нікчемній технічній обробці, не відаючи про то колосальний матеріал і досвід, що ми його поспідали в минулому нашої графіки.

Загалом на всіх факультетах панує сухий конструктивний рисунок, мертві не зв'язані між собою форми і надзвичайно убога техніка, а також повне ігнорування українського народнього мистецтва, (за винятком текстильної майстерні, що дала кілька не-виразних спроб українського шитва).

Революція й побут зовсім не відбивається у звітних виставках. Такий сумний стан виставок примушує замислитись, він свідчить про відсутність добре кваліфікованих керівників, навіть більше, він свідчить про цілковиту неграмотність тих, що взяли на себе місію навчити мистецької грамоти ту молодь, що приїшла до Інституту по науку. Як що ми добре приглянемося, то справді побачимо, що на професорських посадах сидять некваліфіковані,

-3-

20

або мало кваліфіковані, не досвідчені особи, що не виявили себе ні працею в музейних збірках, ні навіть на виставках, часто густо не отримали навіть фахової освіти (за незначними винятками) або тільки допіру скінчили ВУШ і самі потребують ще науки й удосконалення, особи, які часто нічим не відрізняються від рядового аматора; та до того всього багато професорів цілком одверто виявляють своє вороже відношення до української культури і цим негативно впливають на студентську молодь.

Майже всі "професори", присутні, не належать ні до яких мистецьких шкіл, або напрямків, а тільки вдають з себе представників ультра-лівих псевдо-революційних течій, що давно вже віджили свій вік, як на Заході, так і у Р.С.Ф.С.Р., тому ці "професори" не здатні провадити з учнями навіть лабораторну працю за для в'ясування законів мистецтва.

Що до системи навчання, можна сміливо сказати, що ніякої ясної системи Інститут не має, про що свідчить не погодженість і часті зміни програм. Це наводить на думку, що у вертикалі художньої освіти Наркомос'у, очевидно, теж не має певної системи, бо це-б мало відбитися і на справах Інституту; А такий факт, що молодь тікає з Інституту, як це було в осени цього року, коли 26 студентів після багаторічного сидіння в Інституті покинули його і перейшли до К.П.І., говорить про незадоволення молоді з того, як поставлено справу навчання в Інституті.

Все сказане нами доводить, що у Київському Художньому Інституті не все гаразд, що Інститут тяжко хворіє і потребує негайної допомоги.

Такою допомогою на нашу думку могла-б бути особлива комісія з участю професійних та громадських представників і безсторонніх удосконалених у мистецтві фахівців (не) складу Інституту), яка-б обслідувала справу навчання в Інституті і цим допомогла-б державі, щоб не марнувалися молоді сили і не витрачалися дурно народні гроші.

Академік А.Н. Ковальчук
(Ковальчук)

Профес. Е. Мухометов (Мухометов)
Художник-а. Г. Ободовський (Ободовський)
Людмила Іванівна (Людмила Іванівна)
(Степанович)

[illegible]

ЛІТЕРАТУРА

1. Гординський С. Справжнє обличчя українського мистецтва Східної України. *Діло*. 1937, 1 травня. № 95.
2. Єфремов С. О. Щоденники, 1923–1929 / ред. О. І. Путро. Київ: ЗАТ «Газета “Рада”», 1997. 848 с.
3. Криволапов М. Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА: сторінки історії становлення та розвитку. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2016. Вип. 8–9. С. 33–49.
4. Культурний фронт в УСРР. *Діло*. 1927, 15 квітня.
5. Лист групи викладачів Київського художнього інституту з питання неправильної постановки справи викладання в інституті та копія резолюції загальних зборів педперсоналу інституту на доповідь ректора інституту Врони І. про стан інституту й оцінку його з боку авторів записок до Наркомосу УСРР. 1926, 23 лютого. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), Київ. Ф. 166, оп. 6, спр. 5757, 21 арк.
6. Матеріали обстежень Київського художнього інституту: протоколи, резолюції, доповідні записки, акти, висновки, статистичні відомості, кошторис видатків на 1926/27 рік і пояснювальна записка до нього, списки викладачів. 1926, 23 жовтня. ЦДАВО України, Київ. Ф. 166, оп. 6, спр. 478, 252 арк.
7. Озірна О. Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 78. Т. 2. С. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10>
8. Середа А. Х. До історії КДХІ (Київського державного художнього інституту) 1922–1930 рр. 1930. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), Київ. Ф. 70, спр. 360, 10 арк.
9. Сидоренко А. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського авангарду: дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2021. 403 с.
10. До перебудови образотворчого фронту / За ред. Є. Холостенка, М. Шапошнікова. Київ: Мистецтво, 1934.

REFERENCES

1. Hordynskiy, S. (1937, May 1). Spravzhnie oblychchia ukrainskoho mystetstva Sovitskoi Ukrainy [The True Face of Ukrainian Art in Soviet Ukraine]. *Dilo*, 95 [in Ukrainian].
2. Yefremov, S. O. (1997). *Shchodennyky, 1923–1929* [Diaries, 1923–1929] (O. I. Putro, Ed.). Kyiv: ZAT Hazeta “Rada” [in Ukrainian].
3. Krivolapov, M. (2016). Ukrainska akademiia mystetstva, Kyivskiy instytut plastychnykh mystetstv, KDKhI, NAOMA: storinky istorii stanovlennia ta rozvytku [Ukrainian Academy of Arts, Kyiv Institute of Fine Arts, Kyiv State Art Institute, National Academy of Fine Arts and Architecture: Pages from the History of Formation and Development]. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetsoznavchoi nauky*, 8–9, 33–49 [in Ukrainian].
4. Kulturnyi front v USSR. (1927, April 15). [The Cultural Front in the Ukrainian SSR]. *Dilo* [in Ukrainian].
5. Lyst hrupy vykladachiv Kyivskoho khudozhnoho instytutu z pytannia nepravylnoi postanovky spravy vykladannia v instytuti ta kopiia rezoliutsii zahalnykh zboriv pedpersonalu instytutu na dopovid rektora instytutu Vrony I. pro stan instytutu i otsinku yoho z boku avtoriv zapysok do Narkomosu URSR. (1926, February 23). [Letter from a group of lecturers of the Kyiv Art Institute on the issue of the improper organization of teaching at the Institute, and a copy of the resolution of the general assembly of the Institute’s teaching staff on the report of Rector I. Vrona regarding the state of the Institute and the assessment of it by the authors of the

memoranda to the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR]. Central State Archive of the Highest Authorities and Administration of Ukraine (CSAHAA of Ukraine), Kyiv. Fond 166, inventory 6, file 5757, 21 folios [in Ukrainian].

6. Materialy obstezhen Kyivskoho khudozhnoho instytutu: protokoly, rezoliutsii, dopovidni zapysky, akty, vysnovky, statystychni vidomosti, koshtorys vydatkiv na 1926/27 rik i poiaskniuvalna zapyska do noho, spysky vykladachiv. (1926, October 23). [Materials from the inspections of the Kyiv Art Institute: minutes, resolutions, memoranda, acts, conclusions, statistical data, the expenditure estimate for the 1926/27 academic year and its explanatory note, lists of lecturers]. CSAHAA of Ukraine, Kyiv. Fond 166, inventory 6, file 478, 252 folios [in Ukrainian].

7. Ozirna, O. (2024). Ukrainske mystetstvoznavstvo 1920-kh rokiv kriz pryzmu publichnoi dyskusii I. Vrony z D. Shcherbakivskym ta F. Ernstom [Ukrainian Art Criticism of the 1920s Through the Prism of Public Debate Between I. Vrona, D. Shcherbakivsky, and F. Ernst]. *Humanities Science Current Issues*, 2(78), 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10> [in Ukrainian].

8. Sereda, A. K. (1930). Do istorii KDKhI (Kyivskoho derzhavnoho khudozhnoho instytutu) 1922–1930 rr. [On the History of the Kyiv State Art Institute (KDAI), 1922–1930]. Manuscript Institute of the Vernadsky National Library of Ukraine (MI VNLU), Kyiv. Fond 70, file 360, 10 folios [in Ukrainian].

9. Sydorenko, A. (2021). *Formuvannia ARMU v Kyivskomu khudoznomu instytuti ta yii vplyv na zhivopys ukrainskoho avanhardu* [The Formation of ARMU at the Kyiv Art Institute and Its Influence on Ukrainian Avant-Garde Painting]. Ph.D. Dissertation. National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv [in Ukrainian].

10. Holostenko, Ye., & Shaposhnikov, M. (Eds.). (1934). *Do perebudovy obrazotvorchoho frontu* [On the Reorganization of the Visual Arts Front]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

OLENA OZIRNA

KYIV ART INSTITUTE BETWEEN INSTITUTIONAL CRITIQUE AND IDEOLOGICAL PRESSURE:
THE HISTORY OF THE “LETTER OF THE 26” (1926)

Abstract. Abstract. This article examines the content and context of the “Letter of the 26” — a collective appeal by Ukrainian artists, architects, and scholars addressed to the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR in late 1926. The document voiced opposition to the personnel policies and experimental pedagogical practices of the Kyiv Art Institute.

The article explores the institution's response to the criticism, including the organization of an internal review and the adoption of a resolution that defended the institute's leadership. It also considers the broader resonance of these events beyond the Ukrainian SSR and traces references to the letter in subsequent documents and evaluations. The analysis of the “Letter of the 26” offers insight into the mechanisms of Soviet cultural policy and the conflict between academic tradition and the modernist paradigm within the artistic milieu of the 1920s.

Keywords: “Letter of the 26,” Kyiv Art Institute, fortech, art education, 1920s, Ukrainian avant-garde.

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025

Трансверсальний кордоцентризм як основа духовності українства Transversal Cordocentrism as the Basis of Ukrainian Spirituality

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346174

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
e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

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

Анотація. Стаття розглядає закономірність зміни застарілої парадигми постмодернізму переосмисленим з сучасних позицій трансверсальності наративом кордоцентризму, відомим в традиції сковородизму як філософія серця. В умовах російсько-української війни парадигмальна субдукція розпочинає новий цикл культуротворення, що позбавлений репресивного тиску бізнесових бенчмаркінгових стратегій, дозволяючи відновити домінанту почуттєвого як духової основи етноментального етосу українства, емерджентно-ефективної у подальших інтеграційних взаєминах з європейськими демократичними країнами, що утворюють наднаціональну європейську ідентичність, уникаючи гомогенної редукції неоліберальної культуріндустрії глобалізованого світу.

Ключові слова: адіафоризація, європейські цінності, кордоцентричне мистецтво, національна айдентика, українська культура, трансцензус уяви, трансверсальність.

Постановка проблеми. Усвідомленню трансцендентних істин сприяє наявність трансверсальних навичок розширеного мислення, вони ніби токен зцілення й безпеки. Термін «transversality», відомий від ХІХ століття з точних наук, поширив в гуманітаристиці Вольфганг Вельш, досліджуючи широкі можливості трансверсального розуму в ситуаціях гетерогенного долання будь-яких геокультурних і дисциплінарних кордонів, доводячи релевантність теореми Курта Геделя про неповноту, зокрема, в царині культурно-мистецьких практик. Вельш утвердив поняття «трансверсальний розум» в філософських міркуваннях другої половини ХХ століття, пояснюючи, що людство, судячи з мистецьких практик, «завжди було транскультурним», когерентним вищим аспектам алетей [1; 2]. Тепер дефініції Вельша можна зустріти і в законодавчих документах ЄС (наприклад,

в «Acquis Communautaire»), так і в тлумаченні артепістеми, позаяк переосмислення давнього холізму крізь фактор цілісності в новому еволюційному циклі суттєво поглиблює розуміння нерелевантності застарілої постмодерної парадигми, яка загрузла у фаховому дескінгу й комодифікації. Сучасник замислюється над тим, яким є світ поза меркантильним фрагментарним суб'єктивізмом, трансформуючи когніцію розкриттям квантової суперпозиції алетей, притаманної трансверсальному розуму, який за умов «диференціації раціональностей» здатен здійснювати переходи між ними, не редукуючи відмінності, а утверджуючи їх» [3], осягаючи всі можливі наслідки та перспективи. Таким голограмним стає сучасне мислення емерджентної доби, до чого спонукає активована тотальною кризою культурна пам'ять, закорінена у філософії

серця, що є ендемічною українському культурно-мистецькому етосу.

Професор Українського католицького університету Ярослав Грицак протестував міцність української ідентичності феноменом донкіхотства, адже «будь-який твір світової культури, перекладений іншою мовою й інтегрований в іншу культуру, стає надбанням тої мови й тої культури» [4]. Тестування нації саме якостями героя книжки Мігеля де Сервантеса пояснювалось й тим, що 16 вересня 2025 року українці відзначали 25-ті роковини загибелі засновника «Української правди» Георгія Гонгадзе, тоді ж біля будинку, де він мешкав, відкрили мозаїчний логотип цього видання, в основі якого — графіка П. Пікасо 1955 року, що її обрав Гонгадзе. Проте в контексті стійкості нації хотілось би також згадати холістичний підхід Г. В. Ф. Гегеля (у передмові до «Феноменології духу» Гегель зазначив: «істина є цілісною», «das Wahre ist das Ganze»), філософію якого з особливою увагою викладали в Україні, що Дмитро Чижевський пояснював сталою традицією гегельянства (яка існує й досі): «Гегель мав дуже значний вплив серед представників історії та історії літератури в українських університетах»; крім того і професор Київської духовної академії Сильвестр Гогоцький шанував гегелівську філософську систему, де «весь світ є повний одним розумом і виявляє в усіх частинах один верховний план», й істина є «власністю не окремої людини або народу, а цілого людства», тож самосвідомість духу мусить піднятися над рефлексією субстанціального життя [5, с. 66, 84]. Самосвідомість духу не можна ігнорувати, та коли ворог прагне стерти українську ідентичність, знищуючи еліту, нагадає Грицак, «парадокс української історії полягає в тому, що майже в кожному поколінні з породи Санчо Панси виходили нові Дон Кіхоти, часом цілком несподівано й майже завжди всупереч обставинам. За умов хронічної відсутності українського Дон Кіхота діти і внуки Санчо Панси самі ставали Дон Кіхотами», тож українська філософія так само народжувала дітей і внуків, що продовжували ідеї Гегеля. Як от наш колега Олексій Босенко, який, розвиваючи філософські інтенції професора Анатолія Канарського, відстоював ідеали

трансцендентальної естетики в найнесприятливіші часи радянської агонії з її останнім схлипом репресивного розгулу 1970-х років. І такі приклади стійкості етноментального коду нації у її самосвідомому дусі верифікують висновок Я. Грицака: «Українці мають подиву гідний талант до саморегенерації. Їх не мало бути — а вони є. Вони мали би бути реалістами і вдовольнятися тим, що вже є, — вони ж, як Дон Кіхоти, не приймають приготовлену для них реальність і хочуть чогось більшого»; «Цей етос не можна витерти. <...> Зате кожна чи кожний, хто пізнає цей етос, мають високий шанс ним заразитися. Він особливо заразний у часи криз — як-от під час теперішньої російсько-української війни» [4]. Дійсно, Україна має можливість передавати не лише військовий досвід, а й доктрину кордоцентризму іншим націям Європи, що зміцніло б у них не лише сприйняття власної європейської ідентичності, а й прискорило наступну фазу еволюційного циклу культурно-мистецького розвитку та «його живої індивідуальної енергії» [5, с. 85], абсолютну істину якого не варто обмежувати розсудливими поняттями, бо, наполягає Гегель, «абсолют не потрібно осягати, лише відчувати та інтуїтивно сприймати; не його поняття, а його відчуття та інтуїція повинні вести шляхом і бути вираженнями» [6, с. 5]. Українці це засвоїли.

Принаймні ця кордоцентрична особливість самоорганізації нації надала підстав і президенту НАМ України Віктору Сидоренку констатувати, що «на зміну постмодерністському цитуванню приходять нова образність, відбувається відкриття нової чуттєвості», зокрема, надаються нові сенси темі героїки, позаяк «військові події стали рушійною силою для швидшого відходу від постмодерністської “саркастичної” практики у бік нових ракурсів осмислення теми», змушуючи «шукати інші стратегічні напрями, *нові мистецькі страгати* і тактичні прийоми»: «Митці в сучасному світі не тільки здатні створювати образ героя, який змінює світ, тепер вони самі часто стають активними учасниками історичних перетворень, опановуючи різні форми боротьби за краще майбутнє: від підтримки суспільних рухів своїм мистецтвом до безпосереднього захисту творчої свободи і людських прав на фронтах

цієї війни»; «Україна, інтегруючись у європейський культурний простір, не лише відстоює свою ідентичність, а й активно долучається до формування нових гуманітарних та мистецьких стратегій у світовому контексті. Сучасний герой постає не як ідеологічний конструкт, а як реальна людина, що своєю дією, жертвою і колективною силою утримує світ від руйнування, що яскраво засвідчують події в Україні. Водночас війна і світоглядні зміни змушують європейців переосмислити власні цінності, усвідомити важливість свободи та героїзму, які творять майбутнє відкритого суспільства» [7, с. 11, 13, 17].

Мета цієї статті — дослідити актуальність трансверсального кордоцентризму не лише як ендемічної якості українського етосу, що обумовлює духовий аспект національного культуротворення, а і як необхідного підґрунтя європейської ідентичності, яка, долаючи тотальну кризу західного суспільства, відчиняє шляхи самоактуалізації кожній нації ЄС у новій реальності транскультурної співпраці.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Доктор філософії Яким Ярема, професор Українського Високого педагогічного інституту в Празі (1923–1930), що його доповідь «Українська духовість в її культурно-історичних виявах» була виголошена 1935 року у Львові під час зборів Першого українського педагогічного конгресу, зазначав важливість психологічного самопізнання, що впливає на «характер суб'єкту історії», визначаючи риси незламності та пояснюючи особливості розвитку нації в історії та сучасності, адже «в наших умовах слід песимізму об'єктивістичного кавзалізму протиставити оптимізм віри в безперечні можливості перемоги над зовнішніми супротивними силами шляхом перш за все доцільної психічної самоорганізації» [8]. Спираючись на аналітичну психологію К. Г. Юнга, науковець підкреслив сутнісну перевагу інтровертної суб'єктивності, когніція якої незалежна від об'єктивних подій, перед екстравертами, які залежать від подій зовнішнього світу, підлаштовуючись під них. Думка інтровертів суб'єктивує об'єктивне, як «гандизм» чи «український скоровородизм», бо «має нахил підтягати об'єктивні факти до вимог ідеї або й на них не зважати»,

таким чином екстравертний філософський емпіризм протистоїть індетерміністичному містицизму в науках та мистецтві: «Інтроверзія дає людству геніїв культури: творців ідей, релігійних світоглядів; екстраверзія є умовою поступу людської цивілізації; вона видає цивілізаторів, що переводять ідеї в життя» [8]. Враховуючи минуле грецької культури, яка поєднувала у собі обидва типи культур (але, зауважує Ярема, «найслабшим пунктом була тут політика, що виявилось в нездатності Греків утворити трівку державу»), цю незбалансованість успадкувала сучасна культура Заходу «з перевагою германського елементу» з його двобічністю, де «імперіалізм іде тут у парі з пацифізмом, брутальність з гуманністю, матеріалізм із ідеалізмом», — то, вочевидь, тепер можемо передбачити, що євроінтеграція для культури України стає синергією обох позицій, потребуючи корекції інтроверсії, і тоді емерджентна духовість української нації, зокрема філософія кордоцентризму, зможе збагатити еволюційний досвід ЄС, наповнюючи артрефлексії романтичним символізмом й експресією, тим вирівнюючи динамічну рівновагу, бо поки що «екстраверзія помітно переважає (американізм). Римська спадщина ввійшла в тіло і кров культури Заходу», проте після балансування «обидва механізми, отож, гармонійно доповнюються й роблять людську істоту щойно цілою, під оглядом життєздатності повновартісною» [8]. Самокультура нації в процесі вдосконалення і жаги поліпшити історичну долю змінюється, підкреслював Ярема, так «на шлях такої свідомої самокультури ввійшов недавно український нарід, усвідомивши собі у висліді свого національного пробудження деякі недостаті в порівнанні з іншими народами», коли від 1850-х років розпочав нову фазу європеїзації, прагнучи «зрівнятися під кожним оглядом з народами європейського Заходу. У висліді цього змагання почалась експансія назовні в напрямку опанування реального світу, а разом з тим прийшли до значіння наука та освіта, економіка, політика, організація» [8]. То був перехідний період, час «кристалізації ново-української духовості», що потужно відгукнувся в народному і професійному мистецтві, освіті, економіці..., тоді ж після забуття з пієтетом знов вивчають

твори Сковорода, «що поклав ґрунт під гуманізм, демократизм і ідею народоправства», і, згідно Дмитра Чижевського, «прийшов, здається, час, коли Сковорода може стати на зверх, для чужинців, типовим представником українського духа, бо й на Заході росте увага до тих самих течій духової історії, з якими найчастіше зв'язаний Сковорода» [8].

Ще М. Костомаров підкреслював домінанту українського ідеалізму в естетичних поглядах, любові до природи, духовій вищості творчої уяви, що Д. Чижевський визначив «емоціоналізмом», індивідуалізмом та чутливим до нових віянь артвисловом, так що іноді декоративізм конкурує з глибинним сенсом, але: «Почуття — це шлях пізнання (Гоголь, Юркевич), серце — це основа душі, безодня, що породжує з себе поверхню світої душі (Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш). У цій “безодні” криється все, що є в цілому світі, звідси людина — це мікросмос (К. Гр. Станіславський, Сковорода, Гоголь)» [8]. А також — звідси і тяжіння до усамітнення, примирлива плюральна етика і «стремління до гармонії, миру між людьми, людьми й Богом, між різними світоглядами (Київська Школа, Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш)»; «Тимчасом характер духовости, так індивідуальної, як і збірної, це в суті ріжнотоманітна одність (unitas multiplex — В. Штерн), суцільна організація — структура, в якій ріжні окремі елементи складаються на одне внутрішньо спаяне в собі ціле» [8].

Як зазначав Леонід Ушкалов, упорядник повного академічного видання творів Сковорода, оприлюдненого 2011 року зусиллями українських і канадських науковців, «на сьогодні світ сприймає Сковороду як одного з найглибших новочасних поетів-містиків, фундатора української “філософії серця”, мислителя, що вторував питомо східнослов'янську стежину досягнення реальності, або навіть як найбільшого після перших отців Церкви християнського філософа. У всякому разі, Сковорода є ключовою постаттю не лише в літературі українського бароко, але й у всій нашій духовній традиції від давнини до сьогодні. Як писав Дмитро Чижевський, Сковорода — це “останній представник українського духовного барока, з другого боку,

він — український «передромантик»: але бароко та романтика — саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток. Отож, Сковорода стоїть у центрі української духовної історії...»»; «Услід за Платоном, Сковорода говорить також про містичну єдність правди, добра й краси. <...> У річищі платонізму Сковорода трактує й питання естетики. На його думку, прекрасне — це ідеї речей, а потворне — наслідок втрати ідеями тотожності собі, тобто наслідок їхнього віддзеркалення в мінливій матерії» [9, с. 26, 48].

Яким Ярема погоджувався з тезою Д. Чижевського щодо центральної позиції сквородизму в подальшій духовій історії України, адже «пояснення для цього факту треба шукати глибше, в характері самої української духовости, якої вицвітом є саме Сковорода», і досі «він живе в підсвідомих глибинах української душі» [8]. Прагнення митців до ідеалізації, декоративізму в мистецтві пов'язане з притаманною українській вдачі якістю усамітнення, аскетизму, з втечею від недосконалості світу, що Михайло Грушевський також пов'язував з орієнтальними віяннями fin de siècle та дуалістичною філософією неоплатоніків, що корелювало з імпортованим з Візантії «неофітським запалом» у прагненні високих духовних цілей, а також з дуалізмом маніхейства, занесеного з півдня Болгарії. Через те, доводив Д. Чижевський, в Україні філософсько-християнський романтизм мав пролонгований період, навіть коли Захід вже простився з цим стильовим напрямом, адже за Сковородою, саме «правдива, несвідома сну душа, яку він називає серцем то безоднею», протистоїть своїй тіні, «свідомій поверхні душі», і «все що діється на свідомій поверхні, а сюди належать й усі інтелектуальні процеси, народжується перш за все у серці, так що серце це властиве зерно душі, корінь усього життя в людині, джерело всіх думок і змагань», «у цій глибинній, серцевій душі відбивається цілий космос, в ній є й сам Бог, так що пізнавши себе, своє серце, пізнаємо водночас цілий світ і Бога» [8]. Позачасова культура серця разом із емпатією є досі актуальними, і не лише в контексті національної ідентичності, європейської так само. Між тим пасивність етосу

врівноважувала активна звияга козацтва, а дзеркалом «негативного відношення до зовнішньої дійсності є нахил до внутрішньої суб'єктивності, душевної дійсності, культ моральної краси й сили», бо «з культом душевного тісно об'єднаний і культ моральної досконалості», «моралізм був, зрештою, завжди головним джерелом того високого патосу, яким відзначаються найкращі продукти українського духа» [8]. Отже, якість духовності є головною архетипальною рисою українства, у якій містяться ідеали добра, краси, емпатія, внутрішня глибина, що визначає ідеалістичну особливість романтичного естетизму національного культуротворення, де також присутня «перевага “я”-інтересів над громадськими, особистих над загальними», «свободолюбний індивідуалізм, для якого приємливі принайменш ті форми громадської організації, які в нічому не обмежували б особистої волі, основувалися б на принципі рівності й добровільної згоди та виключали б усякий примус і владу, згори наставлену. Цей свободолюбний індивідуалізм впливає з другого боку теж із духа української гуманності (спочутної соціальності), що з розумінням і пошаною ставиться до кожної індивідуальності, так поодинокі, як і колективної» [8]. Тож східно-християнській Візантизм, що спрямував українську індивідуальність шляхом інтроверсії, тепер має гармонізувати екстравертний вектор євроінтеграції, що врешті зупинить історичні лихоліття, які провокували душевну усамітненість, та дозволить відчувати повноту «радості серця» як її тлумачив Сковорода, але відтепер в аурі оптимізму, що випромінює гімн ЄС «Ода до радості» Людвіга ван Бетховена. Врешті, згідно В. Вельша, «транскультурність набирає обертів не лише на макрокультурному рівні, а й на мікрорівні окремої людини. Для більшості з нас численні культурні зв'язки є вирішальними з точки зору нашого культурного формування»; та «спосіб життя більше не закінчується на межах національних культур, а виходить за їх межі, так само зустрічається в інших культурах. Спосіб життя економіста, науковця чи журналіста вже не німецький чи французький, а радше європейський чи глобальний за своєю тональністю» [10]. Щоправда, Вельш переоцінює транскультурну

гібридність, вважаючи застарілим розуміння національних ідентичностей: «Слід наполягати на відокремленні громадянської від особистої чи культурної ідентичності — тим більше в таких державах, як наша, де свобода культурного формування належить до основних прав людини. <...> Робота над власною ідентичністю дедалі більше перетворюється на роботу над інтеграцією компонентів різного культурного походження. І лише здатність до транскультурного перетину гарантуватиме нам ідентичність та компетентність у довгостроковій перспективі»; «Старе поняття культури спотворює фактичну форму культур, тип їхніх відносин і навіть структуру ідентичності та способу життя індивідів. Кожне поняття культури, яке має стосуватися сучасної реальності, має зважати на транскультурну конституцію» [10]. Зайве нагадувати, що для нації, яка веде боротьбу за власне існування в умовах навали агресора, котрий знищує її ідентичність системним геноцидом, таке редуковане твердження про застаріле розуміння культурної ідентичності дорівнювало би самогубству. Недарма досі актуальні слова, що їх промовив за інших обставин 1943 року літературознавець Юрій Бойко, віцепрезидент УНР в екзилі (1984–1987): українській націоналізм тримається «ідеї неоаристократизму, заснованої на підставі найширшого демократизму», якщо цінності нації — «духові цінності абсолютні, там, де вони є виразом вічності, там героїзм має міцний ґрунт. <...> Там, де хотіння здійснювати ідеали нації виявляється безоглядно на свої матеріальні інтереси, без огляду навіть на смертельну небезпеку, чи певну смерть, там маємо справу з героїзмом» [11, с. 17, 124]. І тут трансверсальне мислення дозволяє глибше усвідомити принцип «єдність у множинності», тоді кожна нація, зберігаючи етнонаціональне ядро, може працювати на цілісність європейської культурної ідентичності згідно базового діалектичного закону «тотожності і відмінності протилежностей» як рушійної сили еволюції, що корелює з іншим законом «заперечення заперечення», де рух циклово-спірального розвитку буття утверджує нове, зберігаючи елементи старого (що також має якісно-кількісну визначеність, трансформуючись у мить

біфуркації в новий рівень самоорганізації відкритої системи, що довів академік ВУАН Ф. І. Шміт «Теорією прогресивного циклічного розвитку мистецтва» [12]). Тільки в такому ключі українські культурологи і мистецтвознавці розуміють теорію Вельша щодо «європейської історії — і зокрема історії мистецтва — де історична транскультурність очевидна. Стили розвивалися в різних країнах і народах, і багато художників створювали свої найкращі роботи далеко від дому. Культурні тенденції були здебільшого європейськими та формували мережу, що пов'язувала держави» [10]. Тобто розширене трансверсальне бачення проблем буття дійсно дозволяє «долати вузькість традиційних, монокультурних ідей та обмежень», розвиваючи «дедалі більше транскультурне розуміння самих себе», і в цьому плані Вельш абсолютно правий, позаяк ксенофобія виявляє «проектвану ненависть до себе», тоді як визнання «внутрішньої чужості є передумовою для прийняття зовнішньої чужості», що легітимізує ніцшеанське трактування «суб'єкта як множини» в наднаціональній айдентиці європейців, але залишає дискусійним моментом прогнозику зникнення націй, котрі буцімто традиційно провокують війни [10]. Статус денаціоналізованого «полікультурного кочовика», вільного від «ґрунтової залежності», навряд чи буде імпонувати українцям навіть з досконало розвинутим трансверсальним розумом, коли, буцімто, «механіка диференціації стає складнішою, і <...> справді культурною, більше не дотримуючись географічних чи національних умов, а слідуючи чистим процесам культурного обміну», так що «новий тип диференціації за самою своєю структурою сприяє співіснуванню, а не боротьбі» [10]. Гадаю, не є вірним вибивання ґрунтової основи «з-під ніг» націй, бо якщо масштабувати ідентичність експоненціально аж до галактичної ідентифікації (недарма астробіолог Карл Саган, чий батьки емігрували з України, нагадував: усі ми і Всесвіт створені з зоряного пилу), так чи так точкою відліку має бути певна етнонаціональна суверенна самість, архетипальний код, підмурок на кшталт «дім — поле — храм», що надає глибинного сенсу подальшій рекурсії. Вочевидь «кочова» логіка Вельша

обумовлена несвідомою пересторогою від повторень нацистських расових концепцій, але це міркування виглядає ще більш сумнівним, якщо згадати пафос американських постмодерністів (серед них й автор «корреалізму» чернівчанин Фредрик Кіслер), які жадали фрагментарного суб'єктивізму культурно-мистецької епістеми як запобіжника Третій світової війни. Історія спростувала ці сподівання, адже, провокуючи Третю світову, культурні пропагандисти «рузького миру» намагались здобути шовіністичну першість в авангардній і контемпорарній творчості, безсоромно привласнюючи культурне-мистецьке надбання українців, яких, згідно з рашистською риторикою, не існує ні в геополітичному, ні в історико-культурному аспектах. Відповідно, цілком закономірною відповіддю українського уряду на хижацьке вирішення «українського питання» стало введення в дію від 30 серпня 2025 року Закону «Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу» (№ 4579-IX), де пункт 1.12 статті 1 надає правовий статус Українському інституту національної пам'яті як центрального органу виконавчої влади із спеціальним статусом, що координується Кабінетом міністрів України. Закон офіційно роз'яснює значення кластеру термінів, зокрема «війна за Незалежність України», «політика національної пам'яті», «злочини проти Українського народу», «історична антиукраїнська пропаганда», «комеморативний захід», «меморіал», «місце пам'яті Українського народу», зокрема пункт 1.11 вводить у правове поле термін «рашизм» — «різновид тоталітарної ідеології та практик, які лежать в основі російського нацистського тоталітарного режиму, сформованого у державі-агресорі, та ґрунтуються на традиціях російського шовінізму й імперіалізму, практиках комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів»; при тому «захист пам'яті, української мови та культурної спадщини закріплено як складову національної безпеки»; також закон офіційно визнає державними нагородами України нагороди УНР і УГВР, передбачає «ухвалення Урядом Державної стратегії збереження національної пам'яті, наскрізну інтеграцію цієї політики в освіту, культуру, роботу

музеїв та органів влади» та продовжує очищення публічних просторів від імперських символів минушини згідно з законами про декомунізацію та деколонізацію, позаяк, згідно з пунктом 1 статті 4, «метою політики національної пам'яті є формування спільного розуміння минулого шляхом відновлення та збереження національної пам'яті, підтримки досліджень з історії України та її популяризації для зміцнення єдності Українського народу» [13].

Виклад основного тексту. Отже, виконуючи пункт 1.11 статті 5 «Основні принципи державної політики національної пам'яті Українського народу» даного закону, де європейські цінності позиціонуються як принципи, а серед них — верховенство права, повага до людської гідності, науковість і дотримання історичної достовірності, свобода академічної дискусії та суспільного діалогу, — варто зазначити: попри суперечливі висновки, Вельш розуміє активізацію національних рухів *westlessness* як опір глобалізації і приймає кантівську позицію щодо здатності судження, що допомагає здійснити перехід, «квантування» свідомості, від царини практичного розуму на щабель чистого розуму, зупиняючи фазу тотальної кризи постмодерну та об'єднуючи розум статусом трансверсальності й координуючи роботу раціонального розсудку відновленням цілісності соціокультурного простору в парадигмі транскультурності, яку Вельш вважає більш ефективною порівняно із застарілими концептами «мультикультурності». Врешті-решт, трансверсальність виконує, за дефініцією астрофізиків, функцію гравітаційного мікролінзування, дозволяючи бачити всі тонкощі феноменального і ноуменального світів, коли стає помітним, «що серед ніби усталеної уніфікованості мають місце водночас процеси диференціації, а поміж окремішності є спільності, котрі уможливають приєднання та переходи» [14, с. 61]. Невипадково Вельш відрізняє трансверсалізм від безликої глобалізації, адже остання культивує тотальну «уніформізацію», для якої окремішні національні «партикуляризми — це лише явища, які є ретроградними, чия доля — зникнути», та які «насправді не можна ігнорувати», через те світ переживає «зростання партикуляризмів

як реакцію на процеси глобалізації», при цьому «звернення до культурної ідентичності породжує ненависть, сепаратизм та війну»; тому Вельш бачить у майбутньому гармонійну систему транскультурності, яка виходить за межі національних альтернатив: «Вона здатна охоплювати як глобальні, так і локальні, універсалістські та партикуляристські аспекти, і робить це цілком природно, виходячи з логіки самих транскультурних процесів. Глобалізаційні тенденції, а також прагнення до специфічності та особливості можуть бути реалізовані в рамках транскультурності. Транскультурні ідентичності охоплюють космополітичний бік, а також бік локальної приналежності. <...> Концепція транскультурності малює іншу картину взаємовідносин між культурами. Не ізоляцію та конфлікт, а переплетення, змішування та спільність. Вона сприяє не розділенню, а обміну та взаємодії. Якщо поставлений діагноз певною мірою використовується, то завдання майбутнього — у політичному та соціальному, науковому та освітньому, мистецькому та дизайнерському аспектах — мають бути вирішені лише через рішучий поворот до цієї транскультурності» [10]. Між тим національні рухи *westlessness*, на думку деяких аналітиків, серед них ексдипломат, викладач Королівського коледжу Лондона Самір Пурі (директор Центру глобального управління та безпеки Chatham House, автор опублікованої минулого року книжки «*Westlessness: The Great Global Rebalancing*», який побував на фронті Донеччини 2014 року), є маркером кризи ліберального міжнародного порядку й початку не передбачених західним світом втрат культурного і політико-економічного привілейованого становища, що віщує людству більш різноманітне багатополлярне глобальне майбутнє, а його історії — кінець західноцентризму. 2025 року Самір Пурі наголошує: «Щоб мати довіру як запоруку глобальної підтримки та залишатися серед “ключових впливових осіб” світу, різним частинам Заходу доведеться позбутися кожної краплі самовдоволення, яку вони зберігають від застарілих історій про західне історичне сходження до світової популярності. Зараз сам Захід ризикує навіть розірватися на шматки. Ласкаво просимо до ери *Westlessness*» [15]. Невипадково в 2020 році цим

процесам занепаду західноєвропейського впливу була присвячена Мюнхенська безпекова конференція, адже світ існує в стані «глобального перебалансування», де бінарність протистоянь авторитарної осі та демократичного табору втрачає сенс, бо, не дивлячись на привабливість м'якої сили західної культури і освіти, Захід демографічно й етнічно зменшується на користь незахідних країн, тому і США, втрачаючи роль світового лідера, вдаються до політики власного виживання і трансатлантичного популізму, що і спричинило, на думку Саміра Пурі, «жорстоке вторгнення Росії в Україну», так що «наслідки війни на порозі Європи радше за все доведеться долати самим європейцям». Отже: «Захід стикається з майбутнім, в якому він разом буде меншою частиною світу, і де він, ймовірно, буде набагато менш узгодженим у своїх трансатлантичних векторах, ніж будь-коли за останній час»; тому «Росія цинічно ховає власну імперську історію завоювань у Східній Європі та Центральній Азії та використовує спадщину СРСР ХХ століття, яка полягала у підтримці рухів за незалежність і націоналістичних лідерів у таких місцях, як В'єтнам, Іран й Південна Африка. Росія балансує між своєю гібридною ідентичністю як європейською, але антизахідною. Іншими словами, попри всі свої невдачі в Україні, Росія випереджає інших у геополітичній грі беззахідного світу» [15].

Щоправда, для цієї патової ситуації Вельш вбачає панацею у транскультурності, позиціонуючи її як інтеграцію цивілізаційних суб'єктів, які розуміють синергію власної культури із культурами країн-партнерів, акцентуючи не відмінність, а спільні точки взаємовигідних кореляцій, ситуативних ітерацій, де центр уваги усіх спрямований на спільні стратегії, цілі, інтереси, що дозволяє уникати будь-яких міжнаціональних конфліктів. І саме таку трансверсальну стратегію прагне використовувати ЄС, опрацьовуючи і поширюючи численні програми, порядки денні, вимагаючи релевантних реформ від країн-кандидаток.

Утім, для України питання національної ідентичності тепер особливо чутливе через системний геноцид української нації, і це накладає на всі сфери діяльності певну специфічність, бо, згідно Зигмунта Баумана, плінність життєвого досвіду

в крихкому середовищі структурує світогляд та формує концепцію «плинної сучасності», бо «військовий, чи цивільний, життєвий досвід не може не залишити свого відбитка на траєкторії буття — чим важче, тим гостріше він проявляється; як і на тому, як ми сприймаємо світ, реагуємо на нього та обираємо шляхи, якими рушимо. Він перетворюється у матрицю, життєвий маршрут якої є однією з можливих перестановок» [16]. Посилаючись на іспанського соціолога Мануеля Кастельса, Бауман застерігав від довіри владі, яка в умовах, коли «Бог вмер», стає глобальною і вільно блукає «простором потоків», ігноруючи кордони, закони, внутрішні інтереси політичних утворень. Ще 1989 року в книжці «Модерність і Голокост» цей польський науковець висловив думку про тісний зв'язок сучасності (з її технічними новаціями) та методів насильства, проти чого людство досі не має вакцини; ба більше, сучасність була «необхідною, оскільки проєкт системного та ретельного знищення цілої нації, починання, що охоплювало величезну територію та тривало багато років, вимагав сучасних технологій промисловості та транспорту, а також сучасного управління (іноді його називають “науковим”) з його ретельним розподілом праці та суворими бюрократичними правилами командування та виконання», і цей проєкт «відповідав визначенню сучасності Максом Вебером як часу “інструментальної раціональності”, тобто схильності та здатності вибирати найкращі (наїефективніші та найменш витратні) засоби для встановлення цілей» [16]. Українці теж переконались, що сучасна гібридна війна тісно взаємодіє з надновими технічними розробками, активно залучаючи ШІ, і в такий спосіб агресор на очах усього світу знов холоднокрівно планує і реалізує геноцид європейської нації, тому що досі діє «моральна сліпота» (З. Бауман) адіафоризованої колективної свідомості, позаяк «сучасна вимога самообмеження та утримання від насильства щодо інших є не абсолютною, а умовною, обмеженою певними видами поведінки, певними категоріями “інших”, певними типами середовищ і ситуацій» [16]. Відповідно і категорія *сучасності* як постмодерності для поточно-го світу вже не релевантна, бо світ в потоці часу

змінився, особливо тепер, в умовах розгортання Третьої світової війни, коли нації усвідомлюють, говорячи словами польської філософки Ядвіги Мізінської, що «до суті людяності, окрім сфери тілесної та психічної, належить і сфера духовна», тоді як споживацька культура псевдоцінностей штовхає внутрішньо спустошеного сучасника «на відмову від власної особистості та ідентичності і на зраду всіх інших цінностей», що є пасткою самознищення, «адже тенденцією високо розвинутої цивілізації та пов'язаною з нею споживацької культури є тенденція до адіафоризації», де «адіафоризовані діяння не оцінюють, та й годі їх оцінити в категоріях добра і зла, їх можна вимірювати лише технічними критеріями — порівнюючи із цілями або організаційними процедурами» [17, с. 205, 210; 18]. І в цьому випадку сама ідея культурної інтеграції стає фікцією. Проте в мерехтінні невизначеності зберігав надію Зигмунт Бауман, наголошуючи, що «ми дозріли, щоб дозволити собі (ризикуючи?) *позитивну* теорію новизни», в сенсі такої новизни, «що дає добру перспективу». Справді, останні 10–15 років гуманітарії й митці відчують вплив потужних тектонічних парадигмальних зсувів, що утворюють цілісну духовно-ментальну геосинкліналь, що її пасіонарна еліта назвала добою емерджентності.

У той же час, розмірковуючи про транскультурну наднаціональну творчу епістему (в ієрархії множинної ідентичності, включно з *consumer identity*, хоча в Японії 1950-х молодь, культивуючи моду США, трималась ідеалів традиційної культури), було б некоректно ігнорувати важливість архетипального коду айдентики нації, наприклад, абстраговано виголошуючи: «нині філософи вже не є суб'єктами-носіями специфічно національного, а постають як глобальні гравці»: «Культурна специфіка вже не є нашою проблемою, принаймні, не такою мірою, як раніше. Культурна територія філософії більше не є територією тієї чи тієї країни (так званої батьківщини), вона стала територією глобальною» [3, с. 100]. Тут варто згадати досвід історії, про який нагадував Дмитро Донцов у промові 1948 року: «Який глум виробляти програми, закладати партії, творити об'єднання, коли хитається фундамент, на якому

будується?», зміни епох «не дрібних гравців, і комбінаторів вимагають, ані їх міжпартійних, міжконтинентальних чи міжпланетних об'єднань. Вони потребують нових людей формату Еція, Карла Мартела, Жанни Д'Арк, Хмельницького, Вишенського, чи Дмитра Вишневецького», тих, хто постав з часів Козаччини, — це «фанатики нової правди з широким розмахом думки, з грандіозними напрямними, люди великого формату, з тими “твердими руками”, що формують нації й держави, з тим “орлім оком”, яке в далекому майбутнім накреслює Богом проложені шляхи», при тому «проблема проводу, творення нової касти нового “лицарства Запорозького”, відмітання кукіля від пшениці — є справою першої ваги» [19, с. 17, 28]. В умовах російсько-української війни і в подальшій розбудові мирного буття нації було б небезпечно спиратися на умоглядно викривлену трансверсальність «раціональної справедливості», що нібито «сприяє взаємному визнанню і гарантує право на існування парадигм, що протистоять одна одній», наче убезпечуючи від «зазіхань на головну роль і тоталітаризм у стосунках між раціональностями» [3, с. 102, 103]. Іван Гель доводив: «Нація вічна. У своїй вічній сутності вона є постійною спільнотою кровно та психологічно споріднених людей, яка зберігає у своїй недоторканній спадщині визнання й право суверенітету та державності, а також непорушність національного “я”», «Світова культура складається з тисяч національних культур, і чим багатші вони, чим оригінальніші, тим багатшою та оригінальнішою стає світова культура. З цієї причини трубадури міжнародної культури, намагаючись знищити та об'єднати національну культуру, є могильниками світової культури», лише «гармонія між національною та світовою культурою є гарантією права на повний розвиток національної та світової культур» [20, с. 31, 32, 149]. До того ж, саме трансцендентна алетея, яку еманує український кордоцентризм, надихає «мислення в модусі трансверсальності», що тлумачить єдність у множинності, а не «унікає позиції абсолютної гетерогенності і несумірності» [3, с. 104]. Рашистська пропаганда маніпулює плутаниною, розраховуючи на «раціональності» адіафоризованого світу, доводячи

відсутність держави України та окремої української нації, запроваджуючи тортури і фільтраційні табори для інакодумців. Набагато раніше розуміючи цей нюанс підміни, Богдан Стебельський, голова Асоціації діячів української культури в Торонто, застерігав від хитрощів російської нації, яка, сповідуючи диктатуру, у жазі «контролювати фізичне, матеріальне та духовне життя інших народів» прагне підкорити світ і нав'язати всім власну мову і культуру, завуальовуючи окупаційні наміри «демократичною» лексикою, як от «об'єднувати, дружити, звільняти, зближувати, розвивати, допомагати», та називаючи підкорені нації вільними, в той час як імперська система «не може трансформуватися в демократію», тому системно впроваджує геноцид, переселення народів, насильницьку асиміляцію. Так нищиться українська нація і культура, а її митці, які мали силу відвести націю від російського шовінізму, фізично ліквідовувались, як-от бойчукісти, Микола Леонтович, Лесь Курбас, Володимир Івасюк, Алла Горська: «Результатом цієї спланованої політики є те, що російська меншина пропорційно зростає, аніж більшість українців у республіці», що дає «російському окупанту можливість виголосити тезу про важливість російської мови як внутрішньо-національного засобу спілкування», що ніби доводить правоту ленінської думки про долання національних обмежень в багатонаціональній родині радянських республік, які утворили нову спільноту за російським зразком, а насправді за цим стоїть «шовіністична, імперіалістична російська сокира, яка знищує індивідуальність інших народів і націй, їхні культури та традиції... Деформація української культури, її дестилізація та дислокація планомірно проводяться на всіх територіях України» [20, с. 19–22].

Отже, сьогодні важливо розуміти негативні наслідки політики русифікації та усвідомлювати принципову відмінність процесу євроінтеграції, що має враховувати різні шаблони національних когніцій, гармонізуючи розсудливість раціональностей *докси* (притаманної номадичній свідомості) завдяки емпатійному інтелекту, почуттям, дотичним трансцендентної *гнози* кордоцентризму, бо примітивна

гібридизація небезпечна отриманням чергового райху постлюдини. Особливо важливо тримати в активі культурну пам'ять нації, що охоплює сакральний споконвічний час (за Яном Асманом, культурну пам'ять небезпечно редукувати до комунікативної, колективної нетривкої пам'яті), і тоді від культурної пам'яті як точки відліку можна рухатися далі по експоненті, синтезуючи не просто раціональності, а трансцендуючи когніцію індивідуальної й національної ідентичності до європейської наднаціональної чи планетарної. Невипадково ЄС прописує в програмах норми з охорони історико-культурного надбання націй із подальшим розвитком та «некомерційним культурним обміном», зокрема, у статті 151 TEU, колишня стаття 128 Маастрихтського договору, наголошуючи на повазі до «національного та регіонального розмаїття» [21]. Через те, прямує в ЄС, маємо право, не озираючись на недолугі «детериторіальні мапи кочівників», зокрема Розі Брайдоті, пам'ятати слова Симона Петлюри, в Заповіті якого чітко проголошено: «Шлях звільнення кожної нації густо кропиться кров'ю. Нашої — так само. Кров'ю чужою і своєю. Ворожою і рідною. Кров закінчує глибокі процеси національних емоцій, усвідомлень, організаційної праці, ідеологічної творчості, всього того, що нація і свідомо і ірраціонально використовує для ствердження свого права на державне життя. Кров, полита для цієї величної мети, не засихає. Тепло її все теплим буде для нації, все відіграватиме ролю непокоючого, тривожного ферменту, що нагадає про нескінчене і кличе на продовження розпочатого»; «Українські мечі перекуються на рала тільки тоді, коли гасло Незалежна Українська Держава перетвориться в дійсність і забезпечить отому ралові можливість зужитковувати рідну плодючу землю з її нечисленними багатствами... для устаткування і зміцнення власного державного добра і збагачення рідного народу. Отже: не забуваймо про меч, учімося міцніше тримати його в руках, а одночасно дбаймо про відживлення нацією моральних елементів її буття — творчої любови до Батьківщини, сторожкості до ворога та помсти за кривди, заподіли ним, — в симбіозі яких знайдемо і вірний шлях

до звільнення і програм для будівництва» [22, с. 3, 4]. В цьому контексті трансверсальний кордоцентризм є міцною інтеграційною основою української духовости, як її розуміли видатні постаті української історії; і, будучи сконцентрованим через почуття в серці, кордоцентризм постає свобідним часом в гегельянському аспекті феноменології духу. Саме тоді «хочеться Гегеля переписувати», наполягав О. Босенко, відтворювати холістичні істини знов і знов, бо «філософія повертається у природне мислення, мистецтво — у реальне створення почуттів, не обмежених формою, оскільки форма — процес та відношення. Самі почуття більше не декларуються, не дробляться, а по суті, перетворюються на одне єдине почуття, яке не протистоять контрадикції розуму і розсудку. Мова йде про реальну свободу, яка знає, що вона — свобода у зникненні, і сенс того, що відбувається — в “запереченні”»; «Ми маємо справу не просто з вільним часом, а зі звільненням і звільняючим часом у його відмові бути собою», коли відбувається зближення всього з усім, «поезія стає компенсацією, як і музика з живописом, фахового системотворення», притому «синтез не створюється, а лише виконується», «це абсолютне становлення Ніщо. Воно ж — повнота буття, воно ж — “здійснення всіх часів”, перетворення тимчасовості. Захват — у самому русі і самим рухом» [23, с. 206, 207, 209]. По суті, трансверсальний кордоцентризм є тим довгостроковим мисленням, яке уможливить позбутися вад фрагментарного «зефірного» мислення суспільства споживання, що прагне миттєвого задоволення, й перейти до відбудови суспільства на принципах холізму, емпатії, краси та абсолютної істини, про що веде мову австралійський філософ Роман Кржнарник (автор бестселерів «Добрий предок» та «Емпатія», у 2015 році заснував перший у світі мандрівний Музей-інсталяцію емпатії з офісом в Лондоні), коли міркує про освітні реформи, бо молоді треба навчатися, окрім «навички довгострокового мислення», ще й «навичкам стосунків, таким як емпатія, де люди мають велику перевагу над машинами зі штучним інтелектом», якщо згадати, що сутнісні ідеї «є секретним інгредієнтом парадигм, які формують наше

життя», а мистецтво, культура розширюють часові обрії «глибинної демократії», тим долаючи короткозорість неоліберальної парадигми [24, с. 196, 230, 240].

У 1984 році в Лондоні побачила світ книжка Степана Говерли (Іван Андрійович Гель) «The Facets of Culture». Це праця дисидента-політв'язня, який, відбуваючи термін у Мордовському концтаборі, таємно 1976 року написав її три розділи-есеї і зумів передати їх на Захід. У книжці він роз'яснював чутливе питання взаємин національного і міжнаціонального, polemизуючи з книжкою «Грані кристала» (1976), «яку замовив і практично написав КДБ», замість ув'язненого 1972 року І. Дзюби, де той відмовився від інвектив попередньої праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Тож Іван Гель, досліджуючи наступну фазу геноциду як «концентраційний табір етноциду», що вчиняла колоніальна імперія стосовно України, водночас закликав Захід «усвідомити, що українське національне питання, за своєю суттю, є однією з надзвичайно важливих та актуальних проблем європейської та світової політики», тим паче, що «засоби етноциду мають тотальний характер і використовуються пропагандистською демагогією для обману мас, а також для експорту ідеології під виглядом “інтернаціоналізму”» [20, с. 7, 29, 36, 42]. За словами Богдана Стебельського, після Другої світової війни, протягом 1940–1950-х років, радянська імперія «намагається знищити духовну силу нації та її культурну унікальність, унікальність, яка є основоположною для національної свідомості та прагнення до національної незалежності», але сам факт існування українського культурного опору, зокрема, поява праці Івана Геля, свідчить про те, що «найважливіша та вирішальна битва, яку наша нація веде з агресором, ведеться на культурному фронті, на інстинктивних та свідомих відчуттях своєї окремоті та індивідуальності», тим паче, коли «система експлуатації та грабунку є характерною рисою поневолювача українського народу, як сьогодні, так і в минулому». Між тим «кожна нація є індивідуумом зі своїми особливими біологічними, ментальними та перцептивними характеристиками, які відображаються в культурі народу. Кожен народ має свій

початок у якомусь народженні, у якійсь події становлення; він має свої власні шляхи розвитку, свій життєвий досвід, який перетворюється на його життєві ідеали та відтворюється в його духовній творчості, його звичаях та віруваннях, його мистецтві та його світогляді. Всі ці елементи стилю та змісту народу, створені ним з самого початку його існування, називаються народною культурою. Нація перестає існувати з моменту втрати власної культури, а разом з нею і історичної пам'яті, і конкретного життєвого досвіду, ідеалів, до яких минулі покоління внесли свій вклад і заради яких вони жили» [20, с. 10, 15]. Тож трансверсальність сучасної культури не мусить редукувати до колоніальної шовіністичної моделі «дружби народів», і не випадково кластери Договорів ЄС застерігають від таких сценаріїв. Це зберігає право кожної нації на «незалежність та механізм суверенного управління», писав Іван Гель, що «є її найвищими нетлінними та незмінними цінностями», без яких нація стає «тяжко пораненим організмом, життя якого дедалі слабшає та гине, як вирване з корінням дерево» [20, с. 149]. Між тим пункт 2 статті 4 ТЕУ констатує: «Союз поважає рівність держав-членів перед Договорами, а також їхню національну ідентичність, притаманну їхнім фундаментальним структурам, політичним та конституційним, включно з регіональним та місцевим самоврядуванням. Він поважає їхні основні державні функції, включаючи забезпечення територіальної цілісності держави, підтримання правопорядку та захист національної безпеки. Зокрема, національна безпека залишається винятковою відповідальністю кожної держави-члена» [25].

Під час поточної російсько-української війни в орбіту національної безпеки увійшло мистецтво на правах потужного інструменту міжнародної культурної дипломатії, внутрішньополітичного об'єднання соціуму, підтримання духу стоїчного опору ворогу із переможною вірою в щасливе майбутнє країни, а також ефективного засобу терапевтичного додання симптомів ПТСР у військових і цивільних (арттерапевтичні програми розробив з військовими медиками ІПСМ НАМУ, з успіхом реалізуючи їх котрий рік). Президент НАМ України Віктор Сидоренко відзначив: «Війна

зробила художника фігурою, яка говорить не тільки про себе, а й від імені спільноти. Його твори стали інструментом пам'яті, опору, осмислення. Вони фіксують досвід, який суспільство інакше не змогло б проговорити. Мистецтво стало мовою, яка не лише формує цінності, а й об'єднує», «формує наше культурне обличчя, впливає на колективну пам'ять, допомагає суспільству рефлексувати, а відтак промислювати майбутнє» [26]. За таких обставин варто чітко усвідомлювати ієрархічну систему образотворення як вищого естетичного акту людської діяльності (за Гегелем), не оглядаючись на пріоритети бізнесових артстратегем. Мистецтво, коли воно кордоцентричне, емануючи ейдос від серця як трансцендентного джерела або ідентичності вищого «я», стає кодом абсолютного світла, тією енергією, що сутнісно просвітляє, розширює свідомість в абсолютну істину, поєднуючи почуття і розум в ту силу, яка творить дива («встань та йди», бо «Heart over mind»). Безумовно, існування кордоцентричного мистецтва не виключає існування дизайнерських прикладних рішень впорядкування простору, в якому мешкає і функціонує людина, але виявляє структуру ієрархії, що відрізняло, наприклад, за античності працю скульптора-жреця Фідія від праці звичайного ремісника агори, на що звертали увагу Платон й неоплатоніки, зокрема Плотін, і тому цю філософську істину не обговорювали в термах, бо вона вимагає готовності до розкриття алетей. Плотін підкреслював: в мистецтві існує попередня краса вищого роду, яка не здатна сходити у мрамур чи щось інше, вона залишається сама у собі, але від неї походить «нижча форма», яка не зберігає початкової чистоти, та й самі люди не звикли вдивлятися у сутність речей, задовольняючись зовнішнім, забувши, що саме в глибині ховається краса: «Тим же, хто намагається принизити мистецтва вказівкою на те, що вони наслідують природу, ми можемо відповісти, що всі речі, яким мистецтва наслідують, самі суть образи вищих первісних сутностей — ейдосів; далі, що вони, відтворюючи речі, не зупиняються на одній лише видимій їх стороні, але сягають й тих принципів, на яких ґрунтується їх природа; нарешті, що вони іноді і у власному розумінні творять нове, коли,

наприклад, додають те, чого бракує для досконалості предмета, і це тому, що мають у собі почуття краси» [27, с. 191, 192, 194].

От і наш колега філософ Олексій Босенко, міркуючи про стан сучасного українського мистецтва, критично зауважував, очікуючи від митців переносу творчої уваги з розсудливої концепції до високого екстазису почуттєвого, бо трансверсальна алетейя все ще очікує в абсолютному надчасі: «Справжня свобода, від якої відмовилися, так чи інакше йде в підґрунтя, переставши бути собою, і ставши однорідною в абсолютному русі становлення», де розчиняють власну визначеність «не лише філософія, мистецтво, прекрасне, істина, добро, але і сама краса, стаючи єдиним потоком, <...> все у всьому, як сутнісне теперішнє», тоді як «музиканти, поети, митці, що не відбулись», яким нічим не можна допомогти, «стирають грані почуттів, знімаючи їх різноманіття в одному єдиному конкретному русі, що поглинає все розмаїття предметності, <...> тварної речі, намагаючись формою прикритись від жорсткої необхідності вмерти у передчасності»; «Їм просто не час зростати, через відсутність простору свободного часу, не час квітнути, коли навколо космічний холод»; «Це становлення-страждання завжди про інше, воно й відчуває лише різноманіття болю, що є мірою і сенсом усього сущого. Відсутність болю — щастя», проте коли почуття прокидаються, вони — в агонії, бо «не прилаштовані до світу всезагального споживання», тому: «Почуття стають брутальними, і якщо зовсім недавно ще (не тільки в історичному часі, а й просто в молодості) музика, поезія, філософія, живопис, та й усе людське, піднімали до фантастичних висот, то тепер вони накидаються з садистичною жорстокістю і роблять слабким, змушуючи страждати, відчувати біль і приниження» [28, с. 390, 391].

Втім, розібратися з кризовою ситуацією в сучасному культуротворенні намагаються не лише поодинокі аналітики «старої школи», а й молода генерація дослідників. Зокрема, наприкінці лютого 2011 року в Яссах (Румунія) відбулась міжнародна наукова конференція «Logos. Universality. Mentality. Education Novelty», ініційована Румунською академією і низкою

румунських університетів, а також Державним університетом Молдови, де обговорювалось питання взаємозалежності постмодерну з культурою консюмеризму, зокрема в контексті стратегії «think globally, act locally», що визначає поточну епоху холізму та взаємозалежності. Проблема, наголошувалось, в тому, що раціоналізований суб'єктивізм постмодернізму базується на вельми редукованих соціокультурних конструктах, що загострює конфліктні відносини між різними групами, ідентичностями, бо тепер абсолютна істина скасована, а реальність соціально сконструйована таким чином, що «моральні орієнтири є лише масками для деспотичної влади, а індивідуальна ідентичність — ілюзією» [29, с. 60]. Така когніція утвердилась внаслідок промислової революції в Англії, до якої долучився Париж, де наприкінці ХІХ століття урбанізація, торгівля, реклама й всесвітні промислові виставки прискорили споживчу революцію, вбудовуючи культуру в промисловий ринок, відтак: «споживання запалилося завдяки новому відчуттю моди та смаку, і, врешті, ця культура закріпилася завдяки розвитку інфраструктури, організацій та практик, які скористалися перевагами нових ринків, а саме, зростанням шопінгу, реклами та маркетингу» [29, с. 61]. Тобто відтепер культуротворення формувалось не на основі традицій й особистісних духовних прагнень, а згідно меркантильних, бенчмаркінгових, абсолютно раціональних інтересів культуріндустрії, що формувало поняття сучасності, де домінувала економічна компонента, так що тепер в багатьох азійських країнах, Китаї й Індії зокрема, вважають «участь у споживчій культурі тотожною космополітичним цінностям, таким як сучасність, демократія та навіть визволення»; отже «за допомогою постмодернізму споживча культура швидко поширюється по всьому світу» [29, с. 63, 84]. Поступово мистецькі інтереси підкорилися ринковому маркетингу, а сам митець, його творчість перетворились на товар. Таку закономірність чітко підтверджує трансформація Венеційських бієнале, бенчмаркінгова стратегія яких стає домінантною і поширюється світом після Другої світової війни, коли США, будучи за планом Маршала (чинна від 31 березня 1948 року

до 30 грудня 1951 року Програма реконструкції й економічної допомоги європейським державам, що її запропонував держсекретар США Джордж Маршал, стала стимулом для запровадження ринкової економіки, заохочуючи європейські уряди до інтеграційних ініціатив) куратором італійської культурної політики, використовували платформу бієнале для просування власних ринкових інтересів, а саме привертаючи увагу міжнародної спільноти до американської версії сучасної культури і тим утверджуючи статус світового лідера культурно-мистецького буття, який прийняв естафету з рук ослабленої Європи [30]. Отже, культурна експансія США була вбудована в домінування економічних інтересів зовнішньополітичного курсу американського уряду, що продовжує діяти і тепер, підтримуючи реплікацію і отождолення американської артбізнесової моделі з регіональною політичною безпекою та захистом демократії. І так само сьогодні США дотримуються безумовного синтезу зовнішньополітичних програм з бізнес-інтересами власних корпорацій, зокрема в культурно-мистецькій сфері, тож постмодерністська творчість обслуговує в першу чергу американський соціополітичний сценарій *Rach Americana* з позицій «логіки пізнього капіталізму» (так само захищаючи Середземноморський басейн від радянської загрози, як і 80 років тому), використовуючи надбання плану Маршала в його успішному об'єднанні політичних, економічних і соціокультурних курсів нової повоєнної стратегії західного світу. Оскільки Україна в 1947 році була під російською окупацією, і Сталін відмовився від підтримки Плану Маршала, то країна підпала під репресивну русифікацію: «Водночас реалізація плану Маршала та негативна реакція радянського керівництва визначили остаточний і фатальний розкол Європи, який мав негативні наслідки для економіки Радянського Союзу, а відтак і його складової — України» [30, с. 927]. Сьогодні, коли на момент написання цього тексту ще триває повномасштабне вторгнення Росії в Україну, українські науковці дослідили чинники війни, констатуючи: «У широкому розумінні “руський мир” — це системна технологія, підпорядкована стратегії російської зовнішньої політики, спрямована

на реінтеграцію до сфери політичного та економічного домінування Росії пострадянського простору; підвищення впливу Російської Федерації на суспільно-політичну ситуацію в країнах, де існує російськомовна діаспора; системну дебілізацію західної цивілізації; демонтаж сучасного світоустрою, створення нових геополітичних союзів на засадах протистояння поширенню лібералізму та демократії (при цьому концепт “русского мира” розглядається як новітня ідеологічна основа цивілізаційних воєн майбутнього). <...> Головною метою російської військової агресії проти України є знищення державного та національного самовизначення українців, їхня асиміляція та інтеграція в соціокультурний простір “русского мира”, новий імперський проєкт квазі-СРСР» [31, с. 61, 69]. Але цю війну, як вже зазначалось вище, не слід вважати справою лише українського народу, це проблема європейського масштабу, і не лише в плані воєнному, в культурному так само, особливо з урахуванням того, що у кожного диктатора є власні Лені Рифеншталь. Тому не дивує вперта моральна адіафоризація, на цей раз 82-го Венеційського кінофестивалю (2025), організатори якого вивісили прапор РФ в той час, як агресор вчинив черговий геноцидний акт вбивства мирних українців, на що МЗС і МКСК України відреагували зверненням: «Поки Росія має свободу вибору, яким чином продовжувати вбивства цивільних в Україні, надання їй міжнародної культурної сцени — це не свобода мистецтва, а лицемірство, байдужість і підтримка ще більшого терору» [32]. Світова спільнота, що не позбавлена критичного мислення, не дарма пригадала, що фундатором фестивалю був фашистський диктатор Беніто Мусоліні, який 1932 року розширив фаховий профіль Венеційської бієнале, проте на цей раз пропаганді і виправданню кривавого рашизму сприяв не лише п'ятигодинний панегірик режиму від росіянина Александра Сокурова, але і художній фільм від французького режисера Олів'є Асаяса «Чарівник Кремля» за романом італійського письменника Джуліана да Емполі «Le Mage du Kremlin» (2022), що отримав гран-прі Французької академії. Роль «чарівника» зіграв британський актор Джуд Лоу, який, пише «The Guardian»,

цілковито довірився режисеру, не хвилюючись за критику на свою адресу, а на пресконференції перед прем'єрою фільму висловився доволі аморфно: «Ми не шукали суперечки заради суперечки. Це персонаж у значно ширшій історії. Ми не намагалися нічого про когось визначити» [33]. Втім, виправдовуючи політичну афазію режисера стрічки, який, міркуючи про негативні геополітичні трансформації й війну, ховається за тезою «ми насправді не знайшли відповіді», актор Пол Дано, який зіграв героя, списаного з путінського політтехнолога Владіслава Суркова, наголосив: «Якби ви просто назвали такого персонажа, як Баранов, поганим, це було б величезним спрощенням, яке приносить більше шкоди, ніж користі» [33]. Доволі симптоматично, що в цієї ситуації соціальної адіафори «ми одразу впізнаємо цивілізаційно-культурний, а особливо адміністративно-організаційний контекст, в якому байдужість виявляється неначе освяченою, а водночас її вважають необхідністю й обов'язком, згідно з принципом: високотехнологічна цивілізація, яка вимагає складної організації, необхідної для користування не менш складною технікою, водночас “виховує” для власного обслуговування адекватний тип людини. Ним є *homo manipulator* — фахівець і експерт у царині вправного обслуговування речей, які, серед іншого, служать також для продукування речей, предметів, що задовольняють нестримну споживацьку хіть»; в цей час культуріндустрія та «реклама, провокуючи споживацьку хіть, чинить свій внесок у зростання явища адіафоризації, тобто зони “морально байдужих” справ, яку вже не просто толерують, а й інтенсивно розширюють, користуючись ЗМІ. Зрештою, вони самі є окремим випадком адіафоризації. “Холодний погляд” камери байдужливо фіксує хитро підібрані події, тиражує їх, наголошує та подає до столу глядачам залежно від намірів невидимого Маніпулятора» [17, с. 206]. Щоправда, були й критичні оцінки стрічки Олів'є Асаяса. Репортер Емануель Карер кваліфікував її як «неймовірно трудомісткий і буквальный фільм, обтяжений нескінченим нудним закадровим голосом», тож «насправді весь фільм повністю позбавлений стилю та справжнього розуміння подібних художніх

творів, які ми бачили останнім часом... “Чарівник Кремля” просто здається безглуздим у своєму цинічному розумінні, аж до дурного, негідного розквіту насильства в самому кінці» [34].

Між тим відбудова України після російсько-української навали має враховувати прагнення нації до самостійності за збереженням політичного, економічного і культурного суверенітету, впроваджуючи план деколонізації не лише стосовно країни-агресорки, а й трансатлантичного лідера демократичного світу — США, культурна політика яких переживає глибоку пролонговану кризу.

Повертаючись до триумфального успіху міжнародних бієнале, варто усвідомити, що визнанню *contemporary art* з боку глобалізованого артбізнесу початку 2000-х передувало розповсюдження ідеї про «модернізацію як наслідування еталонів вестернізації», внаслідок чого світова спільнота була впевнена: «Космополітичну художню культуру очікує світове визнання. У якийсь момент міжнародні бієнале сучасного мистецтва стали вражаючими аренами, де перетиналися інтернаціоналізм і націоналізм, — стверджує шведська дослідниця глобалізації Шарлота Байдлер. — Протягом 1990-х років культурні та національні кордони, здавалося, поширювалися та зникали. Справді, кордони самі по собі стали метафорою сучасного космополітичного життя в цих колах», проте водночас на противагу західним бієнале виникають альтернативні. Зокрема, «міжнародна бієнале в Кванджу присвячена дослідженням сучасної історії Кореї та лікуванню її ран», що «обіцяло покласти край гегемонії США та Західної Європи в сучасному мистецтві» [35, с. 12, 13]. Науковиця зауважує диз'юнкцію: «Художники роками підтримували себе в різноманітних програмах резиденції та циркулювали по виставках бієнале як горезвісні міські митці-кочівники. Питання локації здавалося безнадійно застарілим і навіть безглуздим художникам, які жили в одній країні, працювали в другій, а виставлялися в іншій, або які миттєво завантажили свої роботи на електронні сайти. Деякі критики високо оцінили мультикультурну компетентність цих космополітів. Але з іншої точки зору, глобалізація *contemporary art* йшла

за старим економічним і технологічним зразком, де циркуляція мистецьких практик була пов'язана з глобальним поділом праці. Цифрові технології відкрили нові шляхи та місця для накопичення багатства, а інші закрили», це «також підтримало відокремлення міжнародної культурної продукції від місцевих аналогів. З мережевого горизонту світ мистецтва здавався гладкою та інтегрованою глобальною машиною в стилі Маклуена, де місцеві події лунали глобально, де все мистецтво було однаково актуальним і оцінюваним за подібними стандартами. Якби це було правдою, якби був таким світ...» [35, с. 14]. Україна теж була серед країн, зачарованих західним новаторством, які жадали глобалізаційних змін як сигналів демократії та верховенства права, не помічаючи, що «інтенсифікація міжнародних відносин у “глобальному селі” виявила натяки на гомогенізовану та гегемонну історію мистецтва, внаслідок експансії однієї спільноти», продовжує Байдлер, також наголошуючи на тому, що тихоокеанське й азійське мистецтво втратило власну автентичність, позаяк «Китай та Індія створюють історії мистецтва, сумісні із західними», хоча «фахова спеціалізація в академічній сфері чітко доводила неможливість опанувати глобальність мистецьких практик», і було очевидним, що «мистецька світ-система як ринок праці не є цілком спільною з капіталістичною економікою» [35, с. 15, 17]. Ба більше, мистецтво як соціальний феномен є «еквівалентним сприйняттю (або принаймні розумінню) його цінностей», тож тут соціальна і особиста ідентичності перетинаються, утворюючи феномен, що П'єр Бурдьє назвав габітусом, тож «стверджувати, що світ мистецтва, який лежить в основі концепції мистецтва, складається з лексичних ігор, — це лише половина правди — або евфемізм, коріння якого в небажанні говорити про світ-систему мистецтва в економічних термінах, як про ринок, вписаний у міжнародний поділ праці» [35, с. 18]. Тут варто нагадати позицію нідерландського філософа Йооста Смієрса, який постійно нагадує про те, що стаття 151 TEU гарантує розмаїття розвитку художнього культурного життя, бо без всебічного повноцінного культурного виміру «європейська інтеграція насправді не відбудеться», а мистецькі

практики процвітають лише там, де «панування ринку стримується», і таким чином здійснюється реалізація трансверсальних цілей [35]. До цього польська філософка Ядвіґа Мізінська додає ще обов'язкову моральну вимогу свідомого пошуку духовної істини в мистецтві, бо культивована споживчим суспільством адіафоризація остаточно дегуманізує душу, і технократія поступово перетворює людей на запрограмовані механізми: «Потреба покликатися на категорію духовності випливає з того факту, що в підсумку вирішальну роль у визначенні цінності й автентичності морального вибору відіграє сумління. <...> Сумління є голосом душі, за винятком хіба що тих випадків, коли воно заперечене і затоптане комбінацією рафінованого і збоченого інтелекту», тоді людина потрапляє у полон «бездушної байдужості», стаючи «об'єктом Божої огиди», хоча «в масовому суспільстві претендує на норму “функціональної поведінки”», адже «суспільні організації мало не силоміць змушують її сповідувати в соціумі, де техніка й технологія, а також зумовлена ними соціальна інженерія привласнюють собі право диктувати людям, що саме входить, а що ні, до дедалі вужчої сфери діянь, які підлягають моральному оцінюванню» [17, с. 211, 212].

Український політичний аналітик і публіцист Сергій Грабовський, поділяючи позицію З. Баумана, оцінює постмодерний стан сучасного соціуму ще жорсткіше: «В добу Постмодерну адіафоризація досягається за рахунок розмивання монополії “великого суспільства” на легітимне насилля і приватизації проблеми ідентичності»; «Із посиленням у суспільстві орієнтації на споживання, а не на виробництво, політичне панування забезпечується без культурної гегемонії, а з відокремленням культури від держави культурні еліти втрачають свій колишній вплив, в тому числі й на моральні відносини. Поява культурного плюралізму знаменує собою втрату яких би не було “об'єктивних” ієрархій культурних цінностей. Ринок не визнає жодних ієрархій, окрім ціни товару. Діячі культури сприймають це як експропріацію й обрушують свій гнів на комерціалізацію культури. Однак культурний вибір, як і людське тіло, як і моральність, уже приватизований, і будь-яка спроба відновити хоч якусь ієрархію

культурних цінностей сприймається як насилля» [37]. І хоч контемпорарні практики позиціюють себе як емансипаторні, демократичні, глобалізованому мистецтву властива дихотомія, яка відчутна при експонуванні за кордоном національних виставок, на що звернула увагу шведська мистецтвознавиця Шарлота Байдлер у монографії «Глобальний артсвіт» (2004), бо, з одного боку презентації національного культурно-мистецького продукту виконують роль «стратегії культурного маркетингу та політичного просування» інтересів нації, з іншого — космополітичні інтенції contemporary art «не погоджуються з системою національної держави», намагаючись пручатися ситуаціям, коли «політичні інтереси беруть гору над художніми критеріями», позаяк «міжнародний світ мистецтва оберігає свою ідеалізовану незалежність від національної художньої культури», керуючись тим, що «глобальна культура, або глобальні аспекти життя, допомагає формувати людей як членів групи з вичерпним або всесвітнім розширенням. Таким чином, одним із основних елементів є питання універсальності», тобто реалізується «сценарій культурної гомогенізації, коли периферійні члени глобальної спільноти зазвичай є одержувачами, а не розпорядниками сенсу» [35, с. 26–30]. Справжнім розпорядником «універсальної свободи» є глобалізований капітал, від якого залежить contemporary art, що плекає ілюзію абсолютної самостійності попри те, що насправді керує всіма історіями «глобальної масової культури» (Стюарт Гол) західний колективний лідер у особі США. Байдлер уточнює: «Універсальність у цій культурі формується з потенційних споживачів, і вона тримається не національних держав, а ринку, який надають ці національні держави. Споживча культура висуває на перший план дерегуляцію економіки як виклик національній державній системі та національній ідентичності», а війни та міграція змушують масштабувати рамки айдентики до більших кордонів за рахунок інтеграції в культури інших країн, через що «розподіл ролей у культурному обміні або при гібридності часто є провокаційним», бо «колишні колоніальні метрополії зберігають свою привабливість як національні зразки для наслідування»,

примножуючи мережу глобалізованих кочових митців, які врешті дістають підтримку не лише метрополій, а й державних інституцій [35, с. 30–36]. Тому не дивно, що в Україні періоду тривалої пострадянської боротьби з рашистським «миром» досі актуальна, відповідно до означення болгарського культурного аналітика Александра Кйосева, «самоколонізація» постмодерними епістемами, яких хибно наділяють сигнатурами європейських цінностей, зокрема верховенства права, суверенітету й демократії, не усвідомлюючи маніпулятивної підміни бенчмаркінговим наративом артбізнесових структур трансатлантичної культуріндустрії. Між тим парадигмальні зміни емерджентної доби вимагають від України усвідомлення власної ролі в євроінтеграційному процесі, зокрема в контексті опрацювання прогностики її суверенного культурного розвитку. При цьому необхідно розуміти, що капіталістична культурна експансія не створює тоталітарних імперій, але м'якою силою огортає світ, утворюючи власні меркантильні цінності, дискурси, практики й спільноту, що її оберігає. Ш. Байдлер зазначала: «Цю спільноту об'єднує не лише спільна манера говорити й поводитися стосовно мистецтва, а й спільна економіка, тобто ринок праці працівників культури та міжнародний поділ праці», що заснований на конкуренції, потребуючи час від часу нових арттоварів. І хоча Байдлер не вважає сучасні мистецькі практики дієвим підґрунтям національної ідентичності, обмежуючи їх інтерес державним фінансуванням та саморекламою на міжнародному рівні, вона обстоює ідею експансії особистості складними глобалізаційними системами культури, що знецінює національні держави. Науковиця підтримує тих аналітиків, на думку яких контемпорарна транскультурна діяльність є формою «культурного апартеїду», де «ілюзія необмеженої транскультурної комунікації і глобалізації є фундаментально неоколоніальною»; а тому, згідно світ-системної теорії Імануїла Валерстайна, бієнале утворюють єдиний ринок глобалізованого мистецтва таким чином, що «розвиток ядра в системі світу мистецтва, оточеного напівпериферіями, що жадають більш помітного статусу», мотивує більш далекі периферійні зони до консолідації

з ядром із правом участі в конкуренції, таким чином «глобалізація глобалізується та входить у формування суб'єкта», причому в такий спосіб піднесені саме цінності західної нації до рівня глобальних, в той час як народи інших континентів і країн створюють автентичне мистецтво, яке не вважається «сучасним», і саме так ведеться «боротьба за право власності на визначення мистецтва, а також на його історію» [35, с. 240–270]. Така викривлена система глобальної конкуренції вимагає справедливого реформування, і тут інтеграція України має шанс виправити ситуацію, якщо українська творча еліта продемонструє ЄС ефективність кордоцентричного принципу культуротворення, де увага сфокусована не на конкуренції, а на повазі до автентики і співтворчості як одухотвореної праці кожної суверенної нації на благо високих ідеалів транскультурної еволюції цивілізаційної спільноти. Принаймні таку рамку для оновлення цивілізаційної культурно-мистецької епістемі пропонує міжнародна конференція в Лондоні, яку у 2026 році планує провести Музей Вікторії та Альберта з метою переосмислити історію української матеріальної культури та визначити як минуле її значення в європейському контексті, так і майбутній розвиток, що формується сьогодні, коли, крім інноваційних пошуків, проводиться системне архівне рекогносцирування для встановлення істинної ролі українців в світовій історії, а також збирається документально аргументована фіксація фактів із вимогою повернути історико-культурну (починаючи із самоназви «Русь», «русини» і завершуючи артефактами, як от мозаїки і фрески зруйнованого Михайлівського Золотоверхого собору) духову спадщину українського народу, яку вкрав імперський режим московитів.

Іншим унікальним прикладом є творчий опір рашистському геноциду з боку прифронтових театральних колективів. Зокрема, у рамках 27-го міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії» до українських колективів з Кривого Рогу, Харкова, Одеси, Миколаєва, а також Києва і Дніпра долучилися митці з Грузії, Кіпру, Литви, Німеччини, Румунії, США, Туреччини. Як зауважує президент фестивалю, керівник Херсонського обласного академічного

музично-драматичного театру імені Куліша Олександр Книга, фестиваль триває у змішаному форматі під гаслом «театр там, де ми»: «Наш фестиваль вже давно став мультикультурним і ми ще до війни практикували різні події. Театр — синтетичний вид мистецтва, увібрав у себе музику, літературу, художню творчість. Ми намагаємося влаштувати виставки, запрошувати письменників» [38]. Такою синтетичною стала, наприклад, моновистава «Мій нік IvAZOVsky» музиканта з Феодосії, свідка окупації Олексія Пономарьова, який за допомогою аудіовізуальних засобів передав глядачам складні почуття від пережитого. Він зауважив в інтерв'ю: «Я хочу через мистецтво передати всі свої емоції. Сюжет — це моє життя, моє дитинство та спогади. Це той період, який у мене викликає тільки позитивні, яскраві емоції. Це моя любов до Чорного моря, до Криму, до творчості Івана Айвазовського» [39]. Співавторка п'єси-моновистави Валентина Пономарьова додає: «Ми намагалися поєднати наші емоції із загальновідомими фактами, щоб ще раз нагадати, що там залишаються наші люди. Вони переживають, вони чекають, вони намагаються протистояти в таких важких умовах. Бо перебувати під окупацією — це складно, як морально, так і фізично. Бо ми знаємо, що людей викрадають, людей катують — ці факти є у всіх окупованих регіонах України» [39]. Символічним був і логотип п'єси — серце, огорнуте маскувальною сіткою, — розміщений на одязі Олексія під час виступу як додатковий меседж кримчан світові про міць опору і надію на визволення Криму.

Однією з особливостей фестивалю є відсутність звичної реклами, афіш, банерів; інформацію розповсюджують закритими каналами «з вуст в уста», особливо після того, як 21 липня 2025 року була пошкоджена будівля театру імені Миколи Куліша. Тож вистави в Херсоні відбувались в кількох бомбосховищах на 50, 70, 85 і 90 місць, проте херсонці нетерпляче чекають на кожну виставу, бо «сьогодні люди йдуть не на тему, а на факт того, що театр працює», при тому «в Херсоні різний репертуар. Є вистави про війну, є вистави, які, як ми називаємо, терапевтичні, де ми разом співаємо. Вони легкі, вони наші, українські, про нашу українську пісню,

про нашу українську музику. Є вистави про кохання. От зараз наш театр взагалі вперше за три роки випустить комедію, прем'єра відбудеться у жовтні», уточнює Олександр Книга [38]. Отже, мистецтво знов відіграє, окрім духовно-культурної, ще й функцію арттерапії. Дуже показовою в цьому сенсі стала презентація на херсонській сцені фестивалю «Мельпомена Таврії» вистави «ЯкЦе?» київського незалежного тілесно орієнтованого театру «Тотеатр» за відомим текстом Григорія Сковороди «Наркіс. Розмова про те: Пізнай себе». Режисерка постановки Олена Вахрамєєва пояснює звернення до ідей філософії серця Сковороди важкими обставинами російсько-української війни із системним геноцидом європейської нації, що вимагає від кожного внутрішньої праці над собою, тому вистава «народилася з думки про те, що ми можемо зараз робити, як реагувати на реальність, в яких ми живемо. Ми наче виходимо за рамки побуту, в якому постійно живемо, який на нас тисне. І є шанс подумати: якщо я — не тільки тіло, то хто? Ця вистава про пошук сонця», пошук світла власної душі, що дозволяє серцю розкритися [40]. «Тотеатр» вже четверте бере участь у фестивалі, але саме після повномасштабного вторгнення його актори вважають справою честі підтримати херсонців у час, коли небезпека від щоденних ворожих обстрілів чатує на мешканців міста. А місто продовжує жити мистецьким життям, відкриваються художні виставки, музиканти також збирають аншлаги в укриттях, митці продовжують працювати навіть коли майстерню знищили російські обстріли, як-от Ігор Балаков, змушений перетворити кухню своєї оселі на студію, де, відчувши раптовий потяг до флористичних мотивів, зокрема маків і соняшників, продовжує малювати, усвідомлюючи, що війна спрямувала його до нових філософських ідей. Так само не залишала Херсон і Яна Голуб'ятникова, яка пережила окупацію завдяки творчості, утверджуючи «вічні моральні та духовні цінності», бо вона «вірить у те, що без любові, єднання, уваги один до одного, взаємодопомоги і взаємовивчення людству не вирватися із замкненого кола агресії та насильства», тож в окупації вона створила близько двадцяти натюрмортів та чотири великі сюжетні картини, зокрема «Сирин» — заклик

до сутнісної трансформації: «Сирин — птах, який прилітає і сповіщає про зміни. Моя робота про те, що ми повинні уважно подивитися на те, що відбувається. Зробити висновки і змінюватися ментально, не може бути інакше, дуже дорого коштує досвід. Більше не можна не помічати схильності людини до насильства та агресії, потрібно змінюватись» [41]. Тут варто нагадати про тиск окупантів на митців, не у всіх серце змогло витримати вісім місяців окупації із жорстокими знущаннями й погрозами депортації. Не дочекався деокупації Херсона відомий скульптор Юрик Степанян, останні творчі роботи якого, графічні аркуші пастелі, були пронизані концентрованим болем, невимовним відчаєм звернень до Творця (фотографії двох з них надіслав мені в ті трагічні дні колега і друг Юрика, скульптор Гарнік Хачатрян з Кам'янського), істинно: «Горе серцям затверділим», натомість «Глибоке серце в людині, більше всіх і людина є, і хто пізнає її», «Підійми ж від землі думки свої і зрозумій людину в собі, від Бога народжену» («Наркіс»).

Висновки. Найвідповідальніша битва, яку сучасна європейська нація веде, обстоюючи власне право на суверенне існування, це битва на культурному фронті за фундаментальні цінності: вона мотивує тих, хто захищає Україну від агресора на фронтах по лінії зіткнення, і тих, хто працює на перемогу країни в умовно-му тилу під геноцидними обстрілами, наповнюючи наукове поняття *національної ідентичності* реальною силою духу волелюбного народу, який торує шлях до власної свободи у щасливому, повноцінно рівноправному демократичному союзі європейських країн. Результат битви залежить від усвідомленої відповідальності кожного громадянина, від його дієвої актуалізації етнонаціонального коду цивілізаційної суб'єктності, де кордоцентрична культурна пам'ять є центровим механізмом, відповідальним за множинну синергію трансверсальних культуротворчих світоглядів, об'єднаних спільними гуманістичними принципами як запорукою сталого миру. В цьому сенсі трансверсальний кордоцентризм є підґрунтям української духовості, втілюючи абсолютний свободний час (в гегелівському аспекті феноменології духу), визначаючи

унікальний феномен незламності українського етосу, як його тлумачили видатні постаті української історії; і він залишається тим запитаним сучасністю довгостроковим мисленням, що зростає і міцніє в трансцендентній алетей надтонких почуттів кожної нації, гарантуючи утвердження ресурсного майбутнього цивілізації вже тепер. Таким чином, осучаснена філософія серця сковородизму допомагає боротися не лише з імперською агресією рашистів, а також викривати й трансформувати культуріндустріальну логіку глобалізованого меркантилізму, що привела мистецтво і культуру, а також сам неоліберальний лад західного світу споживання до кризового стану пролонгованого гістерезису; разом з тим знаходити і пропонувати світу

перспективний шлях сутнісно цілісної індивідуальної й загальнонаціональної самоактуалізації в умовах, коли західна соціокультурна парадигма доби постмодерну невпинно втрачає статус метрополії під тиском рухів індигенізму, відомих як альтернативний еволюційний вектор *westlessness*. Позбавлений всіляких колоніальних атавізмів панєвропейського центризму, як би це не сприймалось зараз фантастичним, трансверсальний кордоцентризм нової емерджентної доби здобуває якість фундаментальної стратегії, толерантної до унікальних особливостей культурного прояву кожного народу, яка водночас об'єднує людську спільноту іманентною планетарною ідентичністю, назавжди залишаючи у минулому війни і конфлікти.



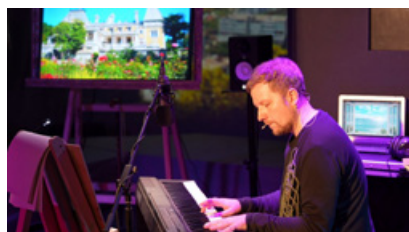
1. Севгіль Мусаєва і Мирослава Гонгадзе біля мозаїки на вул. Великій Васильківській, 67/7, де жив Георгій Гонгадзе, засновник «Української правди». За логотип видання він обрав образ Дон Кіхота роботи Пабло Пікасо (1955) з ілюстрації до роману Сервантеса (світлина Анни Штопенко). 16 вересня 2025 року. Мозаїку зі смальти створило мистецьке об'єднання «Затирка» (Семен Майданюк, Махим, Владислав Власюк, Ольга Чикало, за участі Тетяни Тадай і Анастасії Лелюк).



2. Урочисте відкриття 27-го міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії» (2025). Світлина організаторів фестивалю.



3. 27-й міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (2025). Аплодисменти глядачів після вистави, що проводилась в укрітті м. Херсон. Світлина організаторів фестивалю.



4. Монодрама «Мій ніч IvAZOVsky».
Олексій Пономарьов.



5. Валентина і Олексій Пономарьови
– автори монодрами «Мій ніч
IvAZOVsky».



6. Виставка «Україна Соборна
Незалежна. Емоції друзів» в Херсоні,
відкрита 13 серпня 2025 року в
Херсонському обласному музично-
драматичному театрі імені М. Куліша.
Експозиція картин Ігоря Баликова.
Світлина Олександра Корнякова,
Суспільне Херсон.



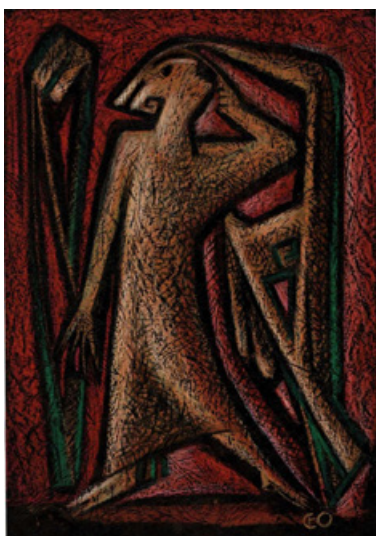
7. Яна Голуб'ятникова. «Сирин».
Пол., о. 2022.



8. Яна Голуб'ятникова. «Дзвіночки
на зеленому». Пол., о. 2022.



9. Яна Голуб'ятникова. «Баклажани».
Пол., о. 2022.



10. Юрик Степанян. Папір, пастель, 2022. Херсон.



11. Юрик Степанян. Папір, пастель, 2022. Херсон.

ЛІТЕРАТУРА

1. Welsch W. *We Have Always Been Transcultural: The Arts as an Example*. Brill Academic Pub, 2024. 232 p.
2. Welsch W. *Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 983 S.
3. Горбунова Л. Мислення у світі плюральності: проект трансверсального розуму В. Вельша. *Філософія освіти*. 2012. № 1–2. С. 92–110.
4. Грицак Я. Україна на суді історії. Дон Кіхоти і Санчо Панси в формулі нашої ідентичності. *Українська правда*. 16.09.2025. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/09/16/7530492/> (дата звернення: 05.10.2025).
5. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью Йорк: Накладом Ради оборони і допомоги Україні Українського конгресового комітету Америки, 1991 [1930].
6. Hegel G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Blackmask Online, 2002 [1807]. URL: <http://public-library.uk/ebooks/05/51.pdf> (Zugriff am 05.10.2025).
7. Сидоренко В. Українське візуальне мистецтво у парадигмах ХХІ століття: світоглядні зміни воєнної доби. *Сучасне Мистецтво*. 2024. Вип. 20. С. 9–20. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032>
8. Ярема Я. Українська духовість в її культурно-історичних виявах. *Збруч*. 29.06.2021 [1935]. URL: <https://zbruc.eu/node/106053> (дата звернення: 05.10.2025).
9. Ушкалов А. Григорій Сковорода. Сковорода Г. *Повна академічна збірка творів* / За ред. А. Ушкалова. Харків; Едмонтон; Торонто: Майдан; Видавництво КІУС, 2011. С. 9–48.
10. Welsch W. Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today. *Spaces of Culture: City, Nation, World* / Ed. by M. Featherstone & S. Lash. London: Sage, 1999. P. 194–213.
11. Бойко Ю. Шлях нації. Париж; Київ; Львів: Українське слово, 1992 [1943]. 126 с.
12. Протас М. Мистецтвознавчі моделі еволюції, теорія Шміта та стильоутворювальні стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ століть. *Сучасне мистецтво*. 2007. Вип. 4. С. 152–178.
13. Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу. Документ 4579-IX. 21.08.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-IX#Text> (дата звернення: 05.10.2025).
14. Welsch W. Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. *Interkulturalität — Grundprobleme der Kulturbegegnung* / Hrsg. von A. Cesana. Trier: Mainzer Universitätsgespräche. Sommersemester 1998, 1999. S. 45–72.
15. Puri S. Westlessness: the long-term outlook in world affairs. *Brussels Institute for Geopolitics*. 06.03.2025. URL: <https://www.big-europe.eu/publications/2025-03-06-westlessness-the-long-term-outlook-in-world-affairs> (access date: 05.10.2025).
16. Kristal E., Boever A. De Disconnecting Acts: An Interview with Zygmunt Bauman. *Los Angeles Review of Books*. 11.11.2014. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/disconnecting-acts-interview-zygmunt-bauman-part/> (access date: 05.10.2025).
17. Мізінська Я. Байдужість / пер. А. Павлишин. *Дух і Літера*. 2012. № 2. С. 203–216.
18. Mizińska J. Success: a value or a pseudo-value. *Filosofija. Sociologija*. 2007. Vol. 18, Issue 1. P. 15–21.
19. Донцов Д. За який провід? Реферат виголошений на бенкеті в Прінс Едвард готелі у Віндсорі, Онт., в дні 29 травня 1948 р. Вінніпег: Новий шлях, 1948. 29 с.
20. Hoverla S. *The Facets of Culture*. London: Ukrainian Central Information Service, 1988. 168 p.
21. Article 151 [Maastricht Treaty]. *Culture Action Europe: Glossary*. [2013]. URL: <https://cultureactioneurope.org/wp-content/uploads/2015/02/CAE-ADVOCACY-GLOSSARY-13.pdf> (access date: 05.10.2025).
22. Петлюра С. Пам'яті полеглих за державність = Заповіт Симона Петлюри. [Париж]: Неділя, [1926]. 3 с.
23. Босенко А. В. *Последнее время. I. Свободное время как полнота бытия*. Киев: Феникс, 2021. 336 с.
24. Krznaric R. *The Good Ancestor: How to Think Long Term in a Short-Term World*. London: WH Allen, 2021. 288 p.

25. Consolidated version of the Treaty on European Union. Document 12012M/TXT. *European Union. EUR-Lex. Access to European Union law*. URL: https://eur-lex.europa.eu/eli/treaty/teu_2012/oj (access date: 05.10.2025).
26. Сігунцов А. Географія, сенси, форма: розмова про українську культуру з Віктором Сидоренком. *Marbeks*. 21.08.2025. URL: <https://marbeks.com/geografiya-sensy-forma-rozmova-pro-ukrayinsku-kulturu-z-viktorom-sydorenkom> (дата звернення: 05.10.2025).
27. Плотин. Эннеады. Киев: УЦИММ-Пресс. 1995. 392 с.
28. Босенко А. Случайная свобода искусства. Киев: Химджест, 2009. 584 с.
29. Singh P. R. Consumer Culture and Postmodernism. *Postmodern Openings*. 2011. Vol. 5. No. 5. P. 55–88.
30. Хойнацька Л. Які наслідки для України мала відмова від плану Маршалла? *Перелом: Війна Росії проти України у часових пластах і просторах минулини: Діалоги з істориками* / відп. ред. В. Смолій. Кн. 2. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2022. С. 926–928.
31. Киридон А. Чим є «русский мир»? *Перелом: Війна Росії проти України у часових пластах і просторах минулини: Діалоги з істориками* / відп. ред. В. Смолій. Кн. 1. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2022. С. 61–71.
32. Коментар МКСК та МЗС щодо російської символіки на Венеційському кінофестивалі. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій України*. 28.08.2025. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/komentar-mksk-ta-mzs-shhodo-rosijskoyi-symvoliky-na-veneczijskomu-kinofestiyvali> (дата звернення 05.10.2025).
33. Khomami N. No fears over playing 'man without a face' Putin, Jude Law says in Venice. *The Guardian*. 31.08.2025. URL: <https://www.theguardian.com/film/2025/aug/31/jude-law-putin-wizard-of-the-kremlin-venice> (access date 05.10.2025).
34. Bradshaw P. The Wizard of the Kremlin review — Jude Law is Putin in adaptation of Kremlin spin doctor bestseller. *The Guardian*. 31.08.2025. URL: <https://www.theguardian.com/film/2025/aug/31/the-wizard-of-the-kremlin-review-paul-dano-jude-law-olivier-assayas> (access date 05.10.2025).
35. Bydler C. The Global Art World, Inc.: On the Globalisation of Contemporary Art. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004. 346 p.
36. Smiers J. The role of the European Community concerning the Cultural Article 151 in the Treaty of Amsterdam sustaining the development of intercultural competence within Europe: Research Paper. Centre for Research. Utrecht School of the Arts, April 2002. 22 p. URL: https://www.budobs.org/pdf/art_151.pdf (access date: 05.10.2025).
37. Грабовський С. Етичні пошуки Постмодерну. Частина друга: варіант Баумана. *Релігія в Україні*. 28.03.2013. URL: <https://www.religion.in.ua/main/21336-etichni-poshuki-postmodernu-chastina-druga-variant-baumana.html> (дата звернення: 05.10.2025).
38. Лобанок Д. «Ми робимо це заради херсонців». Олександр Книга розповідає про театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» у прифронтовому місті. *Українська правда*. 16.09.2025. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/yak-v-hersoni-cogorich-organizuvali-teatralniy-festival-melpomenu-tavriji-310333/> (дата звернення: 05.10.2025).
39. Белякова К., Ляшенко О. На фестивалі «Мельпомена Таврії» у Херсоні показали моновиставу «Мій нік IvAZOVsky». *Суспільне. Херсон*. 16.09.2025. URL: <https://suspilne.media/kherson/1116596-na-festivali-melpomenu-tavrii-u-hersoni-pokazali-monovistavu-mij-nik-ivazovsky/> (дата звернення: 05.10.2025).
40. Белякова К. «Мельпомена Таврії»: на фестивалі у Херсоні київський «ТОТЕАТР» показав виставу за текстом Григорія Сковороди. *Суспільне. Херсон*. 15.09.2025. URL: <https://suspilne.media/kherson/1115532-melpomenu-tavrii-na-festivali-u-hersoni-kiivskij-toteatr-pokazav-vistavu-za-tekstom-grigoria-skovorodi/> (дата звернення: 05.10.2025).
41. Руденко Л. Голуб'ятникова Яна Володимирівна. *Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олеса Гончара. Відділ мистецтв*. 04.2023. URL: <https://art.lib.kherson.ua/golubyatnikova-yana-volodimirivna.htm> (дата звернення: 05.10.2025).

REFERENCES

1. Welsch, W. (2024). *We Have Always Been Transcultural: The Arts as an Example*. Brill Academic Pub.
2. Welsch, W. (1995). *Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* [Contemporary Criticism of Reason and the Concept of Transversal Reason]. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
3. Horbunova, L. (2012) Myslennia u sviti pliuralnosti: proekt transversalnoho rozumu V. Velsha [Thinking in the World of Plurality: Wolfgang Welsch's Project of Transversal Reason]. *Filosofia osvity*, 1–2, 92–110 [in Ukrainian].
4. Hrytsak, Y. (2025, September 16). Ukraina na sudi istorii. Don Kikhoty i Sancho Pansy v formuli nashoi identychnosti [Ukraine on the Judgment of History: Don Quixotes and Sancho Panzas in the Formula of Our Identity]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/09/16/7530492/> [in Ukrainian].
5. Chyzhevskiy, D. (1991). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the History of Philosophy in Ukraine]. New York: Nakladom Rady oborony i dopomohy Ukraini Ukrainiskoho konhresovoho komitetu Ameryky. (Original work published 1930) [in Ukrainian].
6. Hegel, G. W. F. (2002). *Phänomenologie des Geistes* [The Phenomenology of Spirit]. Blackmask Online. Retrieved from <http://public-library.uk/ebooks/05/51.pdf> (Original work published 1807) [in German].
7. Sydorenko, V. (2024). Ukrainian Visual Arts in the Paradigms of the 21st Century: Worldview Change in the Time of War. *Contemporary Art*, 20, 9–20. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032> [in Ukrainian].
8. Yarema, Y. (2021, June 29). Ukrainska dukhovist v yii kulturno-istorychnykh vyjavakh [Ukrainian Spirituality in Its Cultural and Historical Manifestations]. *Zbruc*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/106053> (Original work published 1935) [in Ukrainian].
9. Ushkalov, L. (2011). Hryhorii Skovoroda. In H. Skovoroda, *Povna akademichna zbirka tvoriv* [Complete Academic Collection of Works] (L. Ushkalov, Ed.) (pp. 9–48). Kharkiv; Edmonton; Toronto: Maidan; CIUS Press [in Ukrainian].
10. Welsch, W. (1999). Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today. *Spaces of Culture: City, Nation, World* (M. Featherstone & S. Lash, Eds.) (pp. 194–213). London: Sage.
11. Boiko, Y. (1992). [1943] *Shliakh natsii* [The Path of the Nation]. Paris; Kyiv; Lviv: Ukrainske slovo. (Original work published 1943) [in Ukrainian].
12. Protas, M. (2007). Mystetstvoznachchi modeli evoliutsii, teoriia Shmita ta styloutvoriuvalni stratehii rozvytku ukrainskoi skulptury XX–XXI stolit [Art-Historical Models of Evolution, Schmitt's Theory, and Style-Forming Strategies in the Development of Ukrainian Sculpture of the 20th–21st Centuries]. *Contemporary Art*, 4, 152–178 [in Ukrainian].
13. Pro zasady derzhavnoi polityky natsionalnoi pamiati Ukrainiskoho narodu. (2025, August 21). [On the Principles of the State Policy of National Memory of the Ukrainian People]. Dokument 4579-IX. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-IX#Text> [in Ukrainian].
14. Welsch, W. (1999). Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung [Transculturality. Between Globalization and Particularization]. In A. Cesana (Hrsg.), *Interkulturalität — Grundprobleme der Kulturbegegnung* (S. 45–72). Trier: Mainzer Universitätsgespräche. Sommersemester 1998 [in German].
15. Puri, S. (2025, March 6). Westlessness: the long-term outlook in world affairs. *Brussels Institute for Geopolitics*. Retrieved from <https://www.big-europe.eu/publications/2025-03-06-westlessness-the-long-term-outlook-in-world-affairs>
16. Kristal, E & Boever, A. De. (2014, November 11). Disconnecting Acts: An Interview with Zygmunt Bauman. *Los Angeles Review of Books*. Retrieved from <https://lareviewofbooks.org/article/disconnecting-acts-interview-zygmunt-bauman-part/>
17. Mizińska, J. (2012). Baiduzhist (A. Pavlyshyn, Trans.). *Dukh i Litera*, 2, 203–216 [in Ukrainian].

18. Mizińska, J. (2007). Success: a value or a pseudo-value. *Filosofija. Sociologija*, 18(1), 15–21.
19. Dontsov, D. (1948, May 29). *Za yakyi provid? Referat vyholoshenyi na benketi v Prins Edvard hoteli u Vyndsoni, Ont., v dni 29 travnia 1948 r.* [For What Cause? Speech Delivered at a Banquet at the Prince Edward Hotel in Windsor, Ontario, on May 29, 1948]. Winnipeg: Novyi Shliakh [in Ukrainian].
20. Hoverla, S. (1988). *The Facets of Culture*. London: Ukrainian Central Information Service.
21. Article 151 [Maastricht Treaty]. ([2013]). *Culture Action Europe: Glossary*. Retrieved from <https://cultureactioneurope.org/wp-content/uploads/2015/02/CAE-ADVOCACY-GLOSSARY-13.pdf>
22. Petliura, S. ([1926]). *Pamiaty polehlykh za derzhavnist = Zapovit Symona Petliury* [In Memory of Those Who Died for Statehood = Simon Petliura's Testament]. [Paris]: Nedilia [in Ukrainian].
23. Bosenko, A. V. (2021). *Poslednee vremia. I. Svobodnoe vremia kak polnota bytyia* [The Last Time. I. Free Time as the Fullness of Being]. Kyiv: Feniks [in Russian].
24. Krznaric, R. (2021). *The Good Ancestor: How to Think Long Term in a Short-Term World*. London: WH Allen.
25. Consolidated version of the Treaty on European Union. Document 12012M/TXT. ([2012]). *European Union. EUR-Lex. Access to European Union law*. Retrieved from https://eur-lex.europa.eu/eli/treaty/teu_2012/oj
26. Sihuntsov, A. (2025, August 21). Heohrafiia, sensy, forma: rozmova pro ukrainsku kulturu z Viktorom Sydorenkom [Geography, Meanings, Form: A Conversation About Ukrainian Culture With Victor Sydorenko]. *Marbeks*. Retrieved from <https://marbeks.com/geografiya-sensy-forma-rozmova-pro-ukrayinsku-kulturu-z-viktorom-sydorenkom/> [in Ukrainian].
27. Plotinus. (1995). *Enneads*. Kyiv: UTsYMM-Press [in Russian].
28. Bosenko, A. (2009). *Sluchainaia svoboda iskusstva* [The Accidental Freedom of Art]. Kyiv: Khyndzhest [in Russian].
29. Singh, P. R. (2011). Consumer Culture and Postmodernism. *Postmodern Openings*, 5(5), 55–88.
30. Khoynatska, L. (2022). Yaki naslidky dlia Ukrainy mala vidmova vid planu Marshalla? [What Were the Consequences for Ukraine of Rejecting the Marshall Plan?]. *Perelom: Viina Rosii proty Ukrainy u chasovykh plastakh i prostorakh mynuvshyny: Dialohy z istorykamy* (V. Smolii, Ed.) (Vol. 2, pp. 926–928). Kyiv: Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
31. Kyrydon, A. (2022) Chym ye “russkyi myr”? [What Is the “Russian World”?]. *Perelom: Viina Rosii proty Ukrainy u chasovykh plastakh i prostorakh mynuvshyny: Dialohy z istorykamy* (V. Smolii, Ed.) (Vol. 1, pp. 61–71). Kyiv: Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
32. Komentar MKSK ta MZS shchodo rosiiskoi symboliky na Venetsiiskomu kinofestvyali. (2025, August 28). [Commentary by the Ministry of Culture and Strategic Communications and the Ministry of Foreign Affairs on Russian symbols at the Venice Film Festival]. Retrieved from <https://mcsc.gov.ua/news/komentar-mksk-ta-mzs-shchodo-rosijskoyi-symboliky-na-veneczijskomu-kinofestvyali/> [in Ukrainian].
33. Khomami, N. (2025, August 31). No fears over playing ‘man without a face’ Putin, Jude Law says in Venice. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2025/aug/31/jude-law-putin-wizard-of-the-kremlin-venice>
34. Bradshaw, P. (2025, August 31). The Wizard of the Kremlin review — Jude Law is Putin in adaptation of Kremlin spin doctor bestseller. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2025/aug/31/the-wizard-of-the-kremlin-review-paul-dano-jude-law-olivier-assayas>
35. Bydler, C. (2004). *The Global Art World, Inc.: On the Globalisation of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
36. Smiers, J. (2002, April). The role of the European Community concerning the Cultural Article 151 in the Treaty of Amsterdam sustaining the development of intercultural competence within Europe: Research Paper. *Centre for Research. Utrecht School of the Arts*. Retrieved from https://www.budobs.org/pdf/art_151.pdf
37. Hrabovskyi, S. (2013, March 28). Etychni poshuky Postmodernu. Chastyna druha: variant Baumana [Ethical Explorations of Postmodernism. Part Two: The Bauman Version]. *Relihiia v Ukraini*. Retrieved from <https://www.religion.in.ua/main/21336-etichni-poshuki-postmodernu-chastyna-druha-variant-baumana.html> [in Ukrainian].

-
38. Lobanok, D. (2025, September 16). "My robymo tse zarady khersontsiv." Oleksandr Knyha rozpovidaie pro teatralnyi festyval "Melpomena Tavrii" u pryfrontovomu misti ["We Are Doing This for the People of Kherson." Oleksandr Knyha Talks About the *Melpomena Tavrii Theater Festival* in a Frontline City]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/yak-v-hersoni-cogorich-organizuvali-teatralniy-festival-melpomenu-tavriji-310333/> [in Ukrainian].
39. Bieliakova, K. & Liashenko, O. (2025, September 16). Na festyvali "Melpomena Tavrii" u Khersoni pokazaly monovystavu "Mii nik IvAZOVsky" [At the *Melpomena Tavrii Festival* in Kherson, the Solo Performance *My Nickname Is IvAZOVsky* Was Presented]. *Suspilne. Kherson*. Retrieved from <https://suspilne.media/kherson/1116596-na-festivali-melpomena-tavrii-u-hersoni-pokazali-monovistavu-mij-nik-ivazovsky/> [in Ukrainian].
40. Bieliakova, K. (2025, September 15). "Melpomena Tavrii": na festyvali u Khersoni kyivskyi "TOTEATR" pokazav vystavu za tekstem Hryhoriia Skovorody [Melpomena Tavrii: Kyiv's TOTEATR Performed a Play Based on the Text by Hryhorii Skovoroda at the Festival in Kherson]. *Suspilne. Kherson*. Retrieved from <https://suspilne.media/kherson/1115532-melpomena-tavrii-na-festivali-u-hersoni-kiivskij-toteatr-pokazav-vistavu-za-tekstem-grigoria-skovorodi/> [in Ukrainian].
41. Rudenko, L. (2023, April). Holubiatnykova Yana Volodymyrivna. *Oles Honchar Kherson Regional Universal Scientific Library. Department of Arts*. Retrieved from <https://art.lib.kherson.ua/golubyatnikova-yana-volodimirivna.htm> [in Ukrainian].

MARYNA PROTAS

TRANSVERSAL CORDOCENTRISM AS THE BASIS OF UKRAINIAN SPIRITUALITY

Abstract. The article examines the pattern of change in the outdated paradigm of postmodernism, reinterpreted from the contemporary perspective of transversality, with the narrative of cordocentrism, known in the tradition of Skovorodism as the philosophy of the heart. In the context of the Russo-Ukrainian War, paradigmatic subduction begins a new cycle of culture creation, free from the repressive pressure of business benchmarking strategies, allowing the restoration of the dominance of the sensual as the spiritual basis of the ethno-mental ethos of Ukrainian identity, emergent and effective in the process of further integration with European democratic countries that form a supranational European identity, avoiding the homogeneous reduction of the neoliberal culture industry of the globalized world.

Keywords: adiaphorization, European values, cordocentric art, national identity, Ukrainian culture, transcensus of imagination, transversality.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025

Художнє осмислення постаті княгині Ольги як символу мудрості, сили та національного відродження

Artistic Interpretation of Princess Olga as a Symbol of Wisdom, Strength and National Revival

УДК 75.051:94

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346175

Ольга Васкевич

Доктор філософії з професійної освіти, доцент, т.в.о.
завідувача кафедри монументального і станкового
живопису Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
e-mail: vaskevicholga1979@gmail.com

Olga Vaskevich

Ph.D. in Professional Education, Associate Professor, Acting
Head of the Department of Monumental and Easel Painting
at Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
and Applied Arts and Design
orcid.org/0000-0002-1936-7342

Ольга Вишневецька

Студентка кафедри монументального і станкового
живопису Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
e-mail: olga.suhina43@gmail.com

Olga Vyshnevskya

Student in the Department of Monumental and Easel Painting
at Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
and Applied Arts and Design
orcid.org/0009-0008-8650-511X

Анотація. У статті здійснено мистецтвознавче дослідження трансформацій візуального образу княгині Ольги в українському художньому дискурсі, із зосередженням на його символічному значенні як репрезентації стратегічної мудрості, державотворчої суб'єктності та національно-ідентифікаційної парадигми. Княгиня Ольга аналізується як архетипічна постать національної історичної пам'яті, візуальна інтерпретація якої змінювалася залежно від ідеологічних, культурно-естетичних і соціополітичних трансформацій. Виокремлено ключові етапи становлення її іконографічного канону від середньовічної візантійської традиції до сучасних мистецьких практик, що охоплюють мурали, нумізматичні серії та графічні інтерпретації. Предметом аналітичної уваги є іконографічні маркери, композиційні моделі, семантика символів і специфіка художніх засобів, що формують образ княгині в різних жанрово-стилістичних площинах. Особливий акцент зроблено на механізмах художньої візуалізації гендерно зумовленого лідерства, інтелектуальної впевненості, духовної стійкості та легітимації жіночої суб'єктності в історико-культурному контексті. Здійснено зіставлення сакрального візантійсько-українського іконописного наративу з сучасними світськими інтерпретаціями, у межах яких княгиня Ольга постає символом української національної єдності, неперервності традиції та духовного опору, а її візуальний образ функціонує як інструмент актуалізації національної ідеї, символічного опору та культурної мобілізації.

Ключові слова: княгиня Ольга, образотворче мистецтво, іконографія, скульптура, символ, національна ідентичність, візуальна культура.

Постановка проблеми. У сучасних соціокультурних умовах, що позначені активізацією процесів формування національної ідентичності та духовного самоусвідомлення українського суспільства, особливого значення набуває вивчення історичних постатей, котрі уособлюють ідеї державності, стратегічної мудрості та культурної тягlostі. У цьому контексті візуальна

репрезентація княгині Ольги, яка здійснювала самостійну політичну владу на теренах Київської Русі, посідає вагоме місце у візуальній культурі України. Її образ, сакралізований у традиції іконопису, зберігає ціннісну сталість, водночас зазнаючи певних трансформацій відповідно до естетичних пошуків доби, зміни соціально-історичних реалій та актуалізації ідеологічних дискурсів.

Художні інтерпретації образу княгині Ольги у живописі, скульптурі, графіці, нумізматичі й монументальному мистецтві репрезентують її як символ жіночого лідерства, духовної міцї та культурно-історичної спадкоємності. Аналіз зазначених візуальних репрезентацій постає як надзвичайно актуальний у контексті сучасних культурологічних студій, що спрямовані на пересмислення вітчизняного іконографічного спадку та осмислення ролі національних символів у процесах конструювання колективної пам'яті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

До постаті княгині Ольги традиційно зверталися історики, мистецтвознавці, культурологи та релігієзнавці. Її образ розглядається крізь призму іконографічної традиції, монументального мистецтва, християнської символіки, а також у контексті культурної політики пам'яті. Значний пласт досліджень пов'язаний із вивченням візуальних джерел, представлених у музейних колекціях, сакральному мистецтві, державній візуальній репрезентації та публічному просторі.

Історико-культурний образ княгині Ольги формувався в різних жанрових і світоглядних системах — від літописної традиції до сучасних наукових студій із культурології, гендерних досліджень та медієвістики. У найдавнішому джерелі — «Повісті минулих літ» — княгиня Ольга змальована як мудрий правитель, здатний утвердити державний порядок після смерті князя Ігоря. У літописі підкреслено її справедливість, стратегічне мислення та поступове прийняття християнства, що тлумачиться як поворот Русі до духовного оновлення. Переказ В. Близнеця акцентує гуманістичні та етичні аспекти образу княгині: вона виступає не лише месницею за смерть чоловіка, а й як «володарка, що мислить державою» та здатна діяти «не гнівом, а законом» [5]. Це підсилює художньо-символічне уявлення про Ольгу як носійку політичної мудрості та внутрішньої сили.

Питання літературного та міфопоетичного осмислення постаті княгині Ольги розглядає П. Білоус. У своїх студіях він наголошує, що середньовічні біографії не є лише описом життя, а перетворюються на «канонічні оповіді», у яких історична постать набуває рис морального взірця

й сакрального символу [1]. У цьому контексті образ Ольги — це сформований культурний міф, що впливає на національну пам'ять.

М. Голубець, розглядаючи ранні етапи української державності, згадує Ольгу як одну з ключових постатей, котра зміцнила внутрішню структуру Київської держави та підготувала ґрунт до її християнізації [2]. Автор підкреслює її роль як попередниці князя Володимира у процесі духовної інтеграції Русі до християнського світу.

Цю думку підтримують І. Гуржій та Т. Якубова, які, базуючись на матеріалах бібліотечних фондів, зазначають, що саме княгиня Ольга стала «першим християнським володарем Русі», а її хрещення у Константинополі стало «початком внутрішньої духовної трансформації держави» [3]. Ольга постає як символ початку християнської традиції, яка згодом стане фундаментом культурної самоідентифікації.

М. Яцюк у своїй роботі аналізує реформаторську діяльність княгині, зокрема адміністративні й фінансові зміни: встановлення «урокув і погостів», упорядкування системи данини, зміцнення княжої влади [7]. Автор підкреслює, що її політика «заклала структурні основи державності», завдяки чому Ольгу можна вважати однією з перших реформаторок Русі [7].

Гендерний аспект осмислення образу розкриває О. Савенко. Дослідниця трактує Ольгу як тип «андрогінної жінки», тобто постаті, яка поєднує риси традиційно чоловічого (влада, сила, раціональність) і жіночого (милосердя, духовність, турбота): «вона була одночасно караючою й милостивою, непохитною правителькою та християнською матір'ю» [6]. Це поєднання підвищує її символічну цінність у культурній пам'яті.

Сучасні культурологічні дослідження додають новий вимір — цифрової репрезентації. Овчаренко та Ларікова аналізують, як архетипні образи українських княгинь трансформуються у візуальному інтернет-контенті: «Ольга використовується як символ жіночої суб'єктності, історичної пам'яті та духовного лідерства у сучасному медіапросторі» [4]. Таким чином, вона не лише історична фігура, а й медіасимвол, що відроджується в умовах нового культурного та інформаційного середовища.

Метою статті є всебічний аналіз образу княгині Ольги в українському візуальному мистецтві як символу стратегічної мудрості, державницької сили та національного відродження. У фокусі дослідження — виявлення іконографічних, стилістичних та художніх особливостей її репрезентації у творах різних історичних періодів, аналіз трансформацій візуального образу залежно від соціокультурного та ідеологічного контексту, а також визначення його ролі у формуванні української національної ідентичності, колективної пам'яті та культурної спадкоємності.

Виклад основного матеріалу. У процесі формування національної історичної пам'яті та ідентичності особливе значення має звернення до персоналій, які уособлюють витоки української державності, духовності та культурної самосвідомості. Однією з ключових постатей у цьому контексті є княгиня Ольга — правителька Київської Русі, чия діяльність не лише забезпечила політичну стабільність у період внутрішніх трансформацій та зовнішніх викликів, а й започаткувала фундаментальні реформи у системі управління, соціальних відносин і духовного розвитку давньоруської держави.

Фігура княгині Ольги посідає особливе місце в історико-культурному дискурсі України, інтегруючи в собі низку ключових вимірів, а саме історичний, сакральний та культурно-символічний. У колективній пам'яті вона репрезентується як провісниця християнського вибору Київської Русі, архетип мудрої жінки-правительки, чий авторитет ґрунтувався на моральній стійкості та здатності до реформаторських дій. Її постать постійно зазнавала переосмислення у відповідь на трансформації світоглядних, мистецьких і політичних парадигм, зберігаючи водночас статус культурного символу та духовного орієнтира.

Упродовж історії залучення жіночого потенціалу було вагомим чинником суспільного розвитку, що сприяло стабілізації соціальних процесів й формуванню гуманітарного простору культури. В українській історичній традиції жінка репрезентується як носійка сакрального начала (уособленого в образах Великої Матері, Богині-Берегині, Макоші, Оранти, Богородиці), а водночас як активна учасниця політичного, мистецького

та громадського життя [4]. Така багатогранність ролей засвідчує, що жіноча постать в українській культурі постає не лише як маркер релігійно-символічних архетипів, а й як вагомий чинник соціально-історичної динаміки, що відображено у сучасних студіях з гендерної історії та культурології [4; 6]. Упродовж століть українські жінки брали активну участь у творенні культурної парадигми: вони були не лише духовними наставницями, хранительками родинних традицій і цілительками, а й незалежними політичними посталями, художницями, просвітницями та ініціаторками суспільних змін. Їхній внесок у формування української ідентичності, культурної спадкоємності та державотворення є невід'ємним складником національного історичного наративу.

Княгиня Ольга вперше згадується в історичних джерелах у зв'язку з подіями 945 року, коли під час збору данини з древлян був убитий її чоловік, князь Ігор Рюрикович. Ця подія стала переломною в історії Київської Русі, адже саме після неї княгиня Ольга взяла на себе керівництво країною у статусі регентки при малолітньому синові Святославові. Період її правління, що тривав близько двох десятиліть, характеризується масштабними реформами, спрямованими на збереження територіальної цілісності, централізацію адміністративної влади та встановлення соціально-політичної рівноваги в межах Київської держави.

За народними переказами та пізнішими легендарними джерелами, справжнє ім'я княгині Ольги могло бути Прекраса. Існує версія, що, згідно з легендою, саме князь Олег дав їй ім'я Ольга, коли вона потрапила до княжого двору. Однак у наукових джерелах ця інформація не має надійного документального підтвердження й розглядається як елемент фольклорної традиції.

Етимологія імені «Ольга» достовірно виводиться з давньоскандинавського *Helga* — «свята», «освячена». Водночас у національно-романтичній традиції та в деяких популяризаторських працях зустрічаються гіпотетичні інтерпретації, за якими ім'я Ольга пов'язують зі значенням «ватажкня», «провідниця роду». Згідно з окремими переказами, корінь «оль» тлумачиться як «люд, рід» або пов'язується з дієсловами «йти», «вести». Варто зазначити, що такі

трактування не підтверджені академічною мовознавчою наукою та залишаються в межах умовної етнокультурної інтерпретації.

Однією з ключових ініціатив княгині Ольги була адміністративно-фіскальна реформа, що мала на меті упорядкувати збір данини. Вона впровадила систему «уроків» — фіксованих розмірів данини, а також «погостів» — спеціальних місць для її збору, що суттєво знизило рівень зловживань і конфліктів між центральною владою та місцевими племенами. Ці нововведення мали фундаментальне значення для стабілізації державного апарату й заклали основу подальшої уніфікації управлінських процесів на Русі.

Значною подією в житті княгині Ольги стало її хрещення, яке надало їй статус першої християнської правительки Київської держави. Згідно з «Повістю минулих літ», вона прийняла хрещення під час перебування в Константинополі приблизно в 957 році, отримавши християнське ім'я Олена. Цей крок мав не лише релігійне, а й глибоке політичне та символічне значення: він знаменував початок впливу християнства на Київську Русь та засвідчив прагнення правлячої еліти інтегруватися в європейське християнське культурне середовище. Хоча її син Святослав зберігав язичницькі традиції, хрещення Ольги стало визначальним чинником у подальшому процесі християнізації Русі за князя Володимира Великого.

Історична діяльність княгині Ольги обґрунтовує її розгляд як політичної реформаторки, далекоглядної правительки та духовної наставниці, яка уособлює не лише владні повноваження та релігійний вибір, а й моральну стійкість, стратегічне мислення та глибоке відчуття відповідальності за долю держави. Не випадково вже у XI столітті вона була канонізована серед перших святих Руської Церкви, що засвідчує її визначну роль у духовному житті східнослов'янського світу.

Цей історичний фундамент став підґрунтям для формування візуального образу княгині Ольги в українському мистецтві. Протягом століть її постать знаходить відображення в іконописі, фресках, мозаїках, портретному живописі, скульптурі та сучасних формах цифрової візуалізації. У різні історичні епохи та під впливом ідеологічних домінант акценти в репрезентації

образу змінювалися: від сакрального ідеалу християнської княгині до символу жіночого лідерства, мудрості й духовного покровительства нації.

Значна увага у візуальному переосмисленні образу княгині Ольги зосереджується на конкретних мистецьких творах, які стали не лише зразками високого мистецтва, а й важливими візуальними символами історичної пам'яті. Одним із найбільш впізнаваних є ескіз образу княгині Віктора Васнецова для фрескового циклу Володимирського собору в Києві (1884–1889). Цей монументальний образ постає у традиційній фронтальній позі з хрестом у руці, що символізує духовну силу та святість. В. Васнецов демонструє глибоке розуміння сакральної естетики, передаючи не лише зовнішній вигляд княгині, а й внутрішню велич, спокій та усвідомлену гідність християнської правительки [2, с. 123].

Історичним джерелом художнього осмислення постаті княгині Ольги стало також зображення сцени її хрещення, яке приписують художнику Борису Хорікову (середина XIX століття). У цій роботі відтворено урочистий момент Ольгового прийняття християнства в Константинополі, що підкреслює сакральність її вибору та його геополітичне значення для подальшої історії Київської Русі.

Особливе символістське бачення представив Михайло Нестеров у ескізі до іконостасу Володимирського собору (1893), де він зосередився на духовній глибині й містичній силі жінки-правительки. У своїй роботі Нестеров акцентує увагу на образі Ольги як рівноапостольної святої, підкреслюючи її жертвність, моральну стійкість і внутрішню гідність [1, с. 94].

Не менш вагомим джерелом ранніх візуальних уявлень про княгиню Ольгу є мініатюри з Радзивілівського літопису (XIII–XVI століття), що ілюструють ключові епізоди її життя: помсту древлянам, переговори з візантійським імператором Костянтином VII та хрещення княгині. Ці мініатюри виступають візуальним втіленням народної пам'яті, у межах якої формувався наратив про Ольгу як політичну реформаторку і духовну лідерку.

Фрески XI–XVIII століть у Софії Київській належать до найдавніших збережених зображень княгині. Вони відтворюють її у традиційному

іконописному стилі — у повний зріст, з хрестом і моделлю храму в руках, що символізують християнську місію та заснування культових споруд, зокрема Десятинної церкви.

Всі ці мистецькі зразки свідчать не лише про візуальну спадкоємність образу княгині Ольги, а й про його багатогранність: від княгині-правительки до рівноапостольної святої, від монументальної канонічності до символістських пошуків. Водночас незмінними залишаються ключові атрибути: хрест як символ віри та духовного покликання та модель храму як індикатор державної й церковної ролі. Завдяки цій гнучкій і водночас впізнаваній іконографії візуальний образ княгині Ольги формує універсальний код в українській культурі, відкритий для нових інтерпретацій і творчих переосмислень.

Візуальне відтворення постаті княгині Ольги в українському образотворчому мистецтві є складним і багатшаровим явищем, що містить велике розмаїття культурних, ідеологічних, релігійних та естетичних значень. Воно формується не лише в церковних традиціях, а й у світському просторі національного мистецтва, що зумовлює необхідність глибокого аналізу іконографічних витоків, художніх трансформацій та функціонального значення образу в різних історичних контекстах.

Найдавніші збережені візуальні зображення княгині Ольги мають коріння у візантійському іконописі. У ньому постать княгині представлялася за строгим канонам: в урочистій позі з обов'язковими атрибутами святості — хрестом, макетом храму, книгою. Такі риси зустрічаються на мозаїках і фресках Софії Київської, де сакральна візуалізація виконувала не лише естетичну, а й дидактичну функцію, формуючи образ Ольги як носійки християнської місії. Вплив візантійської традиції сприяв створенню ідеалізованого, позаісторичного образу, який відповідає канонам візуальної агіографії.

З розвитком українського мистецтва, особливо в період козацького бароко, образ княгині Ольги зазнав значних трансформацій, пов'язаних із посиленням національної самосвідомості. Іконопис XVII–XVIII століть відображає поступовий перехід від суто сакрального канону

до зображень, що підкреслюють ознаки жіночої влади та державної гідності. Митці намагалися втілити Ольгу як спадкоємицю княжої традиції, поєднуючи в її образі релігійний авторитет і світську владу. Поряд із церковним канонам з'являються портретні зображення, що наближають образ княгині до реалій історії, створюючи враження живої, активної особистості у контексті національної культурної традиції.

Важливе місце у репрезентації княгині Ольги займає монументальне мистецтво. У XX столітті, в період національного відродження, її візуальний образ набув нового політичного значення. Функція з релігійно-канонічної трансформувалася у символічно-державницьку. Ілюстрацією цього є встановлення у 1996 році пам'ятника княгині Ользі на Михайлівській площі в Києві, який підкреслює її статус як знакової фігури історичної спадкоємності української державності. Пластика скульптури, її постава та атрибути спрямовані на формування архетипу мудрої й владної жінки, що символізує неперервність традицій державного управління та національного суверенітету.

Образ княгині Ольги відіграє помітну роль і в нумізматичному мистецтві. Зокрема, пам'ятна монета, випущена Національним банком України у 1996 році, зображує княгиню з хрестом і макетом церкви у руках, поєднуючи два засадничі наративи — духовний та державницький. Ця монета править за інструмент поширення історичної пам'яті, акцентуючи значення Ольги у становленні християнства та державності на українських землях.

Сучасна епоха додає до традиційної іконографії княгині Ольги елементи актуальної візуальної мови. Мурали, створені у Києві, Львові та Черкасах, демонструють новий погляд на образ княгині, інтерпретуючи його у дусі постмодерного мистецтва з використанням символіки кольору, декоративних елементів та графічного синтезу. Нерідко її зображення на фасадах будинків постає у стриманому, проте гідному вигляді, що поєднує риси святості та сучасної лідерки. Таким чином відбувається інтеграція образу Ольги у публічний простір, де він набуває нових значень, зокрема як культурний код, що маркує національну ідентичність, гендерну рівність та героїчне минуле.

Зміна художніх засобів, технік і стилів, у яких репрезентується постать княгині, свідчить про її виняткову пластичність як символу. У кожен історичну епоху її образ переосмислюється відповідно до культурних потреб суспільства: у середньовіччі вона постає як свята, у добу модерну — як реформаторка та носійка християнської віри, а в сучасному мистецтві — як архетип жіночого лідерства й духовної опори народу. Багатомірне функціонування образу забезпечує його тривале життя у візуальній культурі, що дозволяє розглядати його як динамічну структуру колективної пам'яті.

У ХХІ столітті постать княгині Ольги стає дедалі помітнішою не лише в науковому та церковному мистецтві, а й у масовій культурі — у графічному дизайні, маркетингу, віртуальних музейних експозиціях, національних заходах. Її образ збагачується новими сенсами: від уявлення про неї як про першу реформаторку України до трактування як патріотки, що охороняє духовний фундамент нації. Мистці й ілюстратори у соціальних мережах представляють її як історичну інфлюенсерку, поєднуючи сакральну глибину з сучасною естетикою жіночності та сили.

У сучасному культурному контексті образ княгині Ольги здобуває нові інтерпретації, що відображають запити й цінності сучасного українського суспільства. Він набуває актуальності через численні мистецькі й освітні проекти, що популяризують княгиню як символ жіночого лідерства, мудрості та державності. Зокрема, у візуальних медіа — коміксах, анімації, брендованому одязі — образ Ольги інтерпретується у стилях, близьких до ар-деко, модерну, манги, що свідчить про прагнення поєднати історичну глибину із сучасною естетикою.

Образ княгині Ольги в українському мистецтві є багатограним символом, що поєднує сакральний та світський виміри, особисте і колективне. Він виступає архетипом сильної жінки-правительки, втіленням державної мудрості та духовної сили. Упродовж століть княгиня Ольга постає в образі владної, рішучої лідерки, що поєднує функції святої та державної матері, відображаючи міфологічний код України як землі захисту і народження захисниць. Візуальні коди, такі

як хрест у руці, вінок або хустка, стали впізнаними символами її образу, який нині набуває особливої ваги у контексті актуальних гендерних і соціальних трансформацій.

Візуальна репрезентація княгині Ольги у сучасному українському мистецтві виконує подвійну функцію: з одного боку, вона слугує засобом збереження історичної пам'яті, а з другого, стає активним чинником формування нового культурного образу, у якому домінують ідеї державності, релігійності та моральної стійкості. Особливого значення цей образ набув у період війни, коли мистецькі проекти та цифрові ілюстрації репрезентують княгиню як воїтельку, яка поєднує традиційну духовність із сучасною військовою символікою. Зображення з бронежилетом і прапором замість хреста демонструють динамічність та адаптивність символу до викликів часу, водночас підкреслюючи його роль як джерела національної сили та єдності.

Образ княгині Ольги у сучасному культурному просторі функціонує як медійний міф, що не лише актуалізує історичну пам'ять, а й формує нову візуальну мову, здатну транслювати ідеї жіночої сили, самостійності, духовної тягlosti та незламності. У такий спосіб підтверджується теза, що візуальна культура виконує подвійну функцію: з одного боку, вона зберігає та інтерпретує минуле, а з другого, творить сучасність, перебуваючи у постійному діалозі з нею.

Висновки. Образ княгині Ольги, заглиблений в історичну та духовну пам'ять українського народу, постає засадничим елементом християнської самоідентифікації Русі й універсальним візуальним символом, що втілює ідеали мудрості, сили, рішучості та національної свідомості. Дослідження показало, що художнє зображення цієї особи в українському образотворчому мистецтві пройшло складний шлях перетворень від сакрального іконописного канону до сучасних трактувань у монументальному мистецтві, нумізматиці, муралах та цифровому дизайні.

Кожна епоха накладала на візуальний образ княгині власний світогляд, політичні та культурні орієнтири. У сакральному мистецтві Ольга уособлювала духовне піднесення та християнську місію, у монументальних та світських

формах — перетворилась на символ національного відродження, спадковості української державності та лідерства серед жінок. Разом з тим, її сучасне зображення вказує на інтеграцію архетипу княгині у сучасний візуальний простір як джере- рела натхнення, самоствердження та єдності.

Художнє вивчення постаті княгині Оль- ги в українському образотворчому мистецтві

не лише репрезентує національну спадщину, воно активно впливає на формування колек- тивної історичної пам'яті, укріплюючи духовні та ідентифікаційні підвалини української куль- тури. Її образ продовжує існувати, еволюціону- вати та надихати, залишаючись символом сили, стійкості та мудрості, що для України нині особ- ливо актуально.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. Слово і канон: студії з літературної медієвістики. Житомир, 2017. 392 с.
2. Голубець М. Велика історія України: від найдавніших часів / авт. вступу І. П. Крип'якевич. Київ: Глобус, 1993. Т. 1. 350 с.
3. Гуржій І., Якубова Т. Хрещення Київської Русі-України (за матеріалами відділу бібліотечних зібрань та історичних колекцій НБУВ). *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського*. 2017. URL: <http://nbuv.gov.ua/node/3042> (дата звернення: 30.08.2025).
4. Овчаренко А. В., Ларікова Л. А. Особливості архетипних образів в українській традиційній культурі та їх трансформація у візуальному інтернет-контенті. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 2. С. 402–407. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.50>
5. Повість минулих літ: Літопис / переказ В. С. Близнеця. Київ: Веселка, 1982. 226 с.
6. Савенко О. П. Образ княгині Ольги як тип андрогінної жінки в «Повісті минулих літ». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип. 16. С. 304–307. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.16.55>
7. Яцюк М. В. Реформаторська політика державотворення княгині Ольги: історико-політологічний аналіз. *Гендерна політика очима української молоді: XI Регіональний конкурс молодих вчених* (Харків, 2017 р.). Харків: Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, 2017. С. 290–294.

REFERENCES

1. Bilous, P. (2017). *Slovo i kanon: studii z literaturnoi medievistyky* [Word and Canon. Studies in Literary Medievalism]. Zhytomyr [in Ukrainian].
2. Holubets, M. (1993). *Velyka istoriia Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv* [The Great History of Ukraine: From Ancient Times] (I. Krypiakovich, Introduction). (Vol. 1). Kyiv: Globus [in Ukrainian].
3. Hurzhii, I., & Yakubova, T. (2017). *Khreshchennia Kyivskoi Rusi-Ukrainy (za materialamy viddilu biblioteknykh zibran ta istorychnykh kolektsii NBUV)* [Baptism of Kyivan Rus-Ukraine (based on materials from the Department of Library Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine)]. *Vernadsky National Library of Ukraine*. URL: <http://nbuv.gov.ua/node/3042> [in Ukrainian].
4. Ovcharenko, A. V., & Larikova, L. A. (2024). *Osoblyvosti arkhetypnnykh obraziv v ukrainskii tradytsiinii kulturi ta yikh transformatsiia u vizualnomu internet-kontenti* [Distinctive Features of Archetypal Images in Ukrainian Traditional Culture and Their Transformation in Visual Internet Content]. *Culturological Almanac*, 2, 402–407. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.50> [in Ukrainian].
5. Blyznec, V. S. (Ed.). (1982). *Povist' mynulykh lit: Litopys* [The Tale of Bygone Years: Chronicle]. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].

-
6. Savenko, O. P. (2021). Obraz kniahyni Olhy yak typ androhinnoi zhinky v "Povisti mynulykh lit" [The Image of Princess Olga as a Type of Androgynous Woman in "The Tale of Bygone Years"]. *Transcarpathian Philological Studies*, 16, 304–307. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.16.55> [in Ukrainian].
 7. Yatsiuk, M. V. (2017). Reformatorska polityka derzhavotvorennia kniahyni Olhy: istoryko-politohichnyi analiz [Princess Olga's State-Building Reforms: Historical and Political Analysis]. In *Genderna polityka ochyma ukrainskoi molodi*: XI Regional Competition of Young Scholars (Kharkiv, 2017) (pp. 290–294). Kharkiv: O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv [in Ukrainian].

OLGA VASKEVICH, OLGA VYSHNEVSKA
ARTISTIC INTERPRETATION OF PRINCESS OLGA AS A SYMBOL OF WISDOM, STRENGTH
AND NATIONAL REVIVAL

Abstract. The article presents an art-historical analysis of the transformations of the visual image of Princess Olga in Ukrainian cultural and artistic discourse, examining her as an archetypal figure of national historical memory and a symbol of strategic wisdom, state-building agency, and national identity. The study traces the establishment of her iconographic canon from the medieval Byzantine tradition to contemporary visual culture, including monumental painting, religious art, murals, numismatic series, and graphic design. Special attention is paid to iconographic markers, visual and compositional strategies, symbolic semantics, and artistic techniques that shape her representation, with emphasis on the visualization of gendered leadership, intellectual authority, spiritual resilience, and the legitimization of female subjectivity. A comparison of Byzantine–Ukrainian religious iconographic narratives with modern secular reinterpretations demonstrates that the image of Princess Olga functions today not only as a reflection of historical heritage, but also as a tool for affirming national unity, cultural identity, symbolic resistance, and contemporary cultural mobilization.

Keywords: Princess Olga, visual arts, iconography, sculpture, symbol, national identity, visual culture.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2025

РОЗДІЛ 4

РЕЦЕНЗІЇ

REVIEWS

Вища школа у сучасному науковому дискурсі Higher Education in Contemporary Scholarly Discourse

УДК 477.2.12

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346176

Ігор Савчук

Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ,
головний науковий співробітник відділу дослідження
просторових і предметних систем ІПСМ НАМУ
e-mail: rekus@ukr.net

Igor Savchuk

D.Sc. in Art Studies, Professor, Corresponding Member
of the National Academy of Arts of Ukraine, Director
of the Modern Art Research Institute of the NAAU,
and Chief Research Fellow in the Department of Spatial
and Object Systems Research at MARI NAAU
orchid.org/0000-0002-6882-3404

Виткалов С. В. Вища гуманітарна освіта в просторі регіональних культурних практик: історико-прикладний вимір /
за ред. проф. В. Г. Виткалова. Publishing House of RSEC, Poznań, Poland. Півне: ФОП Брегін А. Р., 2024. 887 с. + 28 кольор. іл.

Для фахівця сфери вищої освіти нова праця професора Сергія Виткалова буде цікава як її змістом, так і способом його розкриття. Матеріал, вміщений в основному тексті дослідження, свідчить про значний обсяг педагогічної, наукової та організаційно-методичної роботи, що її ведуть науково-педагогічні працівники кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету на чолі з Виткаловим. Закономірно, що С. В. Виткалов добре орієнтується у звітній та плановій документації кафедри, розуміє загальний контекст цієї структури — опрацювання та осмислення діяльності кафедри за пів століття вже заслуговує на відзнаку. Цей матеріал оприявнює потенційні можливості регіонального закладу вищої освіти, ритм його організаційної та культурної діяльності, залученість здобувачів вищої освіти до міжрегіональної й міжкультурної комунікації, за допомогою якої реалізуються основні постулати неформальної освіти, розширюється її потенціал. А все це разом помітно впливає на освітній простір України, робить його привабливим для сучасної молоді.

Допоміжні матеріали, вміщені наприкінці основного тексту, характеризують стан та еволюцію вищої гуманітарної (культурологічної) освіти. Документальна база, як відомо, є найбільш

переконливою, за її змістом можна простежити основні етапи діяльності кафедри, реакцію її колективу на виклики сьогодення та пошук власного місця в сучасному освітньому просторі. Така інформація важлива тоді, коли потрібно провести порівняльний аналіз мережі вищої освіти, адже алгоритм функціонування різних її складників дуже схожий. Наведені у праці фрагменти протоколів засідань Експертних комісій МОН України, Державної акредитаційної комісії (ДАК) МОН (а згодом — галузевої Експертної ради Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти та й самого НАЗЯВО, а також низки інших експертних рад чи комісій МОН, до складу яких входять науково-педагогічні працівники кафедри, зокрема й автор аналізованого видання), обговорення тем, назв спеціальностей, їхня еволюція упродовж значного періоду доби державної незалежності тощо дають підстави для подальших наукових розвідок і узагальнень про провідні тенденції у розвитку вищої школи в Україні. Свідчать вони й про пошук та віднайдення форм впливу методичних структур вищої школи на мережу професійної освіти. Все це разом є надзвичайно важливим матеріалом до історії вищої освіти країни, виявлення її сильних чи проблемних сторін. Важливо, що автор запропонував дієвий алгоритм накопичення такого штибу

інформації, який інші ЗВО також можуть взяти в роботу, розширюючи його за допомогою регіональних матеріалів.

Заслужують на увагу й стислі характеристики найпомітніших педагогів кафедри, причетних до цієї структури — кафедри — упродовж багатьох років. До речі, це було властиво і попередньому виданню автора — праці «Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету)», що мала за мету розглянути роль науково-педагогічних працівників кафедри в організації освітнього процесу Рівненського державного інституту культури (1971–1998). Хочеться сподіватися, що уважне ставлення до внеску кожного науковця чи педагога стане правилом у приготуванні майбутньої історії вищої гуманітарної (культурологічної) освіти в регіоні. Це важливо також тому, що інститути культури як явище минулої доби нині трансформувалися в інші освітні інституції, однак факультети культури й мистецтв досі є у багатьох українських університетах. Серйозне професійне зростання педагогів, яке автор фіксує на підставі спілкування з ними та аналізу їх праці, засвідчує, що завідувач кафедри упродовж багатьох років її функціонування вів прискіпливий відбір фахівців для забезпечення якості освітнього процесу.

Цінним, на думку рецензента, цей матеріал є ще й тому, що у країні відбувається природний процес зміни поколінь: із життя йдуть ті видатні постаті, хто закладали підвалини вищої освіти в регіонах. Тож Додатки до обох праць С. Виткалова висвітлюють те підґрунтя, на якому базувалася вища спеціальна освіта в регіоні — організаційно-культурну, виконавську, науково-дослідну й методичну діяльність її засновників.

Нині у складі кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету працює чотири професори (один із них — представник країни Євросоюзу), з яких троє мають науковий ступінь доктора наук. Упродовж багатьох років до колективу науково-педагогічних працівників кафедри входять лише викладачі з науковими ступенями

та вченими званнями і помітним рейтингом у системі вищої освіти не лише регіону, а й України в цілому. Високий рейтинг науково-педагогічних працівників у штаті кафедри помітно впливає й на загальне реноме факультету та університету. Протягом багатьох років кафедра опікується виданням фахових збірників, монографій, зокрема й колективних, її працівники публікують чимало важливих статей та забезпечують якісний методичний супровід освітнього процесу. Водночас надзвичайно важливу роль відіграє студентська молодь, яка бере активну участь у міжнародних науково-практичних конференціях, симпозіумах, всеукраїнських конкурсах студентських наукових робіт, олімпіадах, постійно публікується і виявляє соціальну активність. Все це разом вкотре доводить, що лише добре спланована системна діяльність та належний контроль за виконанням завдань дає позитивний результат (див. розділ «Звіти» на сайті кафедри, де представлено діяльність колективу: комплексні теми, річні звіти з наукової, організаційно-методичної, культурно-мистецької чи туристичної практики).

С. В. Виткалов ініціював укладання угод про співпрацю з 23 провідними університетами країни, що готують фахівців напрямів «Культура і мистецтво» та «Гуманітарні науки». Міжгалузева комунікація відбувається постійно, збагачуючи кожного із суб'єктів процесу. Вироблення якісних критеріїв оцінювання творчої праці науково-педагогічних працівників та їх дотримання у повсякденній практиці також помітно змінили ситуацію в навчальному закладі. Те саме стосується й призначення автора рецензованої праці на посаду голови Ради молодих учених університету і, відповідно, обрання до складу Ради молодих учених МОН України (2025).

Ведучи мову про інформаційний потенціал Додатків книжки, окремо варто зробити акцент на літописі кафедри (Розділ II, с. 261–498). Літопис у деталях фіксує щоденне життя науково-педагогічних працівників кафедри, він є основою для написання історії кафедри і водночас висвітлює найвагоміші події поза університетом, до яких були причетні педагоги та здобувачі вищої освіти колективу. Документ показує інтенсивність та розмаїтість організаційних заходів,

ініціативність професорсько-викладацького складу. Сформувавши літопис кафедри, С. В. Виткалов знайшов ту форму, яку можна з успіхом використати в університетській практиці будь-якого фахового напрямку. На підставі цих матеріалів згодом можна підготувати збірник (посібник) з освітньо-культурних технологій, що показали свою ефективність у вищій школі у трагічні часи російсько-української війни.

Вступна частина видання вводить читача у проблему наукового пошуку, виявляє загальні характеристики того дослідницького алгоритму, яким буде надалі користуватися автор. Автор чітко характеризує основні проблеми, які намагатиметься розв'язати. Заслугує на увагу й обсяг оригінальної історіографічної та джерельної бази, якій властиве широке використання інтерв'ю, приватних архівів організаторів культурного життя, науково-педагогічних працівників, численних звітів, планів, довідок тощо. До джерел видання належать і документи самої кафедри, що підкреслює регіональну спрямованість видання. Наукова новизна праці вирізняється своїм обсягом, охоплюючи ключові положення дослідження та логічно обґрунтовуючи ті питання, які автор детальніше аналізує у наступних частинах праці. У вступі автор також називає велику кількість імен тих, з ким він контактував під час написання праці.

Найбільшим за обсягом є Розділ I, що спрямований на розкриття самої ідеї праці — виявлення ролі кафедри в системі наукової, науково-методичної, організаційно-культурної діяльності в регіоні та університеті зокрема. Розділ насичений фактичним матеріалом про діяльність кафедри у регіональному й загальноукраїнському контекстах. Автор окреслює основні засади організаційно-культурної та науково-методичної роботи колективу у мережі українських ЗВО. Для усвідомлення ролі регіональної вищої освіти в країні він наводить безліч експериментальних аспектів, які протягом багатьох років впроваджує гуманітарний університет у Рівному, спираючись на місцеву культурну спадщину, міжрегіональні контакти, численні інновації у форматах проведення занять чи позачасову діяльність.

У Розділі I С. Виткалов робить висновки про трансформації регіональної освіти. Специфічним підтвердженням багатьох висновків стає згаданий вже літопис кафедри, у матеріалах якого деталізується безліч положень, які автор наводить у Розділі I. Цілком доречною є й низка пропозицій, які висловлює автор, розкриваючи різні аспекти організації освітнього процесу, що є результатом власних роздумів та міжрегіональної комунікації.

Ще одним важливим складником рецензованої праці є Біобібліографічні покажчики академічної мобільності науково-педагогічних працівників (с. 636–781), яку завідувач кафедри підтримував упродовж багатьох років. Варто нагадати, що за нинішніх умов, зважаючи на економічний стан країни у стані війни й регіональної освіти зокрема, академічна мобільність залишається досить низькою, що стає причиною зауважень від експертних комісій НАЗЯВО під час проходження акредитаційних експертиз для запровадження нових освітньо-професійних чи освітньо-наукових програм. Публікація цих покажчиків має на меті оприлюднити результати цієї частини діяльності працівників кафедри, поінформувати про творчий та організаційно-методичний потенціал педагогів та зафіксувати різні форми мобільності членів кафедри упродовж років.

Необхідно звернути увагу і на досить розлогий розділ, де вміщено вибрані публікації автора книжки у періодичних виданнях (с. 499–624). Тут також почасти висвітлено ті процеси, до яких залучений педколектив кафедри та безпосередньо автор. Публікації С. Виткалова (загалом їх понад 300) є результатом виконання обов'язків члена Національної спілки краєзнавців та Національної спілки журналістів України й дають добру нагоду побачити крізь призму публіцистики трансформаційні зміни у регіоні та країні. Ці матеріали достатньо яскраво висвітлюють культуру повсякдення.

Ця книжка — ювілейне видання, присвячене 25-річчю від заснування університету та 55-річчю кафедри. Тож тут цілком доречний досить об'ємний ілюстративний (кольоровий) додаток, в якому висвітлено широкі міжрегіональні зв'язки колективу кафедри та автора. На основі цих матеріалів стає очевидною важливість для автора

неформальної освіти та залученість здобувачів вищої гуманітарної освіти до культурних подій регіону. Зважаючи на те, що сучасна молодь сприймає інформацію насамперед візуально, кольоровий додаток спрямований саме на задоволення цього аспекту інформаційних потреб.

Традиційним для таких видань є й розділ «Випускники» (с. 625–635). Перелік посад колишніх випускників демонструє ефективність роботи кафедри. Якісний склад випускників — це також свідчення багаторічної цілеспрямованої діяльності завідувача кафедри, фахівця з розробки концепції розвитку спеціальностей та освітньо-професійних програм і в цілому методичного забезпечення освітнього процесу.

На завершення слід навести низку інших переваг рецензованої праці, серед яких професійно зредагований текст, доречність і коректність цитувань та використання джерельного матеріалу, значний обсяг спеціальної інформації, корисної для керівників та педагогів закладів вищої освіти. А головне — наявність широкого культурологічного тла, на якому здійснюється аналіз заявленої проблеми. Тож монографія С. Виткалова «Вища гуманітарна освіта в просторі регіональних культурних практик: історико-прикладний вимір» стала ще одним важливим етапом у збереженні інформації про культурний простір України в її регіональному вимірі.



Анотація. У новій праці доктора культурології, професора кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету Сергія Виткалова висвітлено основні напрями науково-педагогічної, методичної та соціокультурної діяльності педагогів й здобувачів вищої освіти кафедри, на якій працює дослідник, упродовж останніх 50 років. Окреслено педагогічні принципи, якими керується колектив цієї кафедри. Наголошено низку проблем у функціонуванні сучасної регіональної вищої школи в Україні та запропоновано можливі шляхи подолання цих проблем. Проаналізовано оригінальні форми позиціонування науково-педагогічних працівників.

Сучасна вища школа залишається важливою територією інновацій та починань. Тому виявлення ролі конкретних освітніх структур, починаючи від кафедри, становить важливий етап у з'ясуванні ролі вищої освіти у державотворчих процесах, формуванні нового покоління фахівців, здатних ці процеси продовжити та удосконалити.

У рецензії детально розкрито інструменти поширення інформації про заклад вищої освіти та його структурні компоненти в соціумі. Серед іншого — виявлення та узагальнення різноманітних педагогічних технологій, які активно продукує колектив кафедри. Проаналізована праця підсумовує важливий етап регіонального культурно-освітнього досвіду і може бути використана в сучасній практиці як джерело для вивчення різноманітних педагогічних технологій.

Ключові слова: вища гуманітарна освіта, трансформація освітніх технологій, культурно-мистецька педагогіка, проблеми регіональної вищої школи в Україні, історія кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету.

Abstract. In his new work, D.Sc. in Cultural Studies and Professor in the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museology at Rivne State University for the Humanities, Serhii Vytkaľov highlights the main directions of pedagogical, methodological, and sociocultural activities of the faculty members and students of the department in which he works, over the past fifty years. The pedagogical principles guiding the department's staff are outlined. Several issues affecting the functioning of modern regional higher education institutions in Ukraine are highlighted, along with potential solutions to address them. The study analyzes original forms of self-representation of academic and teaching staff.

Contemporary higher education remains an important space for innovation and creative initiatives. Therefore, identifying the role of specific educational structures—beginning with individual departments—constitutes a crucial step in understanding the place of higher education in state-building processes and in shaping a new generation of specialists capable of continuing and improving these processes.

The review of the book provides a detailed discussion of the tools used to communicate and disseminate information about the higher education institution and its structural units within society. Among other aspects, it identifies and systematizes various pedagogical technologies that the department's team has actively developed. The analyzed work summarizes an important stage in the regional cultural and educational experience and can be applied in contemporary practice as a source for studying diverse pedagogical technologies.

Keywords: higher humanities education, transformation of educational technologies, cultural and artistic pedagogy, problems of regional higher education in Ukraine, history of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museology of Rivne State University for the Humanities.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2025

Українське музичне бароко крізь світло «Світу, котрий насправді є» Ukrainian Musical Baroque in the Light of *The World That Really Is*

УДК 78(477)“17/18”(049.32)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346177

Наталія Сиротинська

Доктор мистецтвознавства, професор кафедри
музикознавства та хорового мистецтва Львівського
національного університету імені Івана Франка
e-mail: nsyrotynska@gmail.com

Natalia Syrotynska

D.Sc. in Art Studies, Professor of the Department
of Musicology and Choral Art at Ivan Franko National
University of Lviv
orchid.org/0000-0001-9524-4574

Юрій Чекан. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво
УКУ, 2024. 236 с.

Актуальність теми дослідження. Оперне мистецтво від початку свого зародження і до сьогодні привертає увагу як виконавців, так і дослідників. Опера — складний синтетичний жанр, що відчутно впливає на культурно-мистецький світовий простір, а також залучає широке коло різного роду фахівців, що забезпечило опері особливий статус у системі високого мистецтва. Це визначило її потужним інструментом культурної комунікації музики, літератури і театру, а також зумовило побудову театру — складного культурного простору, де поєднуються архітектурні, сценографічні та акустичні рішення, що робить його важливим чинником комплексного естетичного впливу на глядача. Окрім того, оперна архітектура часто відображає соціокультурний статус міста і залучає маркетингові стратегії для розбудови оперного мистецтва. Весь цей комплекс взаємопроникних елементів ліг в основу монографії відомого українського музикознавця Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» [8].

В цьому дослідженні особлива увага приділяється XVII століттю, коли опера тільки розпочинала утверджуватися на культурній мапі Європи. Цей період також привертає увагу до українського барокового мистецтва з позиції формування передумов для засвоєння оперного жанру.

В цьому контексті важливим є переосмислення історії української музики як невід'ємної частини європейської культури барокової доби.

Метою статті є докладний аналіз монографії Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є...» з позиції засадничих функціональних елементів оперного мистецтва, а також визначення ролі українського бароко у формуванні передумов національної оперної традиції.

Аналіз досліджень з теми. Питання передумов виникнення оперного жанру в Україні епохи бароко є відносно новим, проте перспективним напрямом сучасного українського музикознавства. Оскільки опера є синтетичним жанром, тож і до вивчення обставин її поширення в Україні залучають різні дослідницькі напрямки і відповідні праці. Зокрема, культурологічними дослідженнями барокової доби займався М. Антонович [1], вивченням шкільної драми — Л. Корній [4], окремими аспектами діяльності братських шкіл — Я. Ісаєвич [3], Ю. Ясіновський [9], Н. Сиротинська [6].

Виклад основного матеріалу. Перше знайомство з монографією відомого українського музикознавця Юрія Чекана привертає увагу своїм означенням оперного жанру в самій назві. «Світ, котрий насправді є» — так атрибутується багатогранність оперного мистецтва, що від початку

свого виникнення й дотепер відчутно впливає на культурно-мистецький світовий простір [8]. Назва вирізняється насамперед виразною акцентуацією пошуку справжньої ідентичності опери як соціокультурного явища, що «насправді є». Це питання внутрішньої глибини і сутності оперного жанру в контексті його генези і розвитку. Автор пропонує відійти від розмов про оперний репертуар і поглянути на оперний жанр крізь призму функціонування інтонації, крізь розвиток новоєвропейської історії, а також еволюцію структури самої будівлі оперного театру, сценічного обладнання, поведінки публіки, освітлення тощо. У певній мірі намірам Автора суголосне Горацієве:

Ось чому я, віршування відклавши й усе легковажне,
В інше поринув: що є краса хочу знати, що — правда.
Горацій, «До Мецената» [2, с. 321].

В цьому контексті саме інтонаційна криза новоєвропейської музики на зламі XVI і XVII століть — про це буквально йдеться у першому розділі книжки — стала переломовим чинником появи нової естетики, читай — *краси*, а відтак і появи оперного жанру. Тож надалі зміст праці зосереджується на докладному функціонуванні в європейському соціокультурному середовищі як опери, так і самого оперного театру. Деталізація таких нюансів оперного мистецтва під окремими гаслами, як, наприклад, «Де був поставлений “Орфей”?», «Театральний бізнес братів Трон», «San Cassiano та народження оперного ринку», «Принцип раціонального утилітаризму та еволюція оформлення вистав», «Публіка. Поведінка. Клака», «Освітлення та пожежі» тощо — всі ці та підрозділи книжки виявляють дуже докладний і водночас незвичний для історії музики ракурс дослідження музичного жанру. Проте Автор вважає, що саме такий підхід підкреслює «живе дихання оперно-театральної історії та її зв'язки з життям» (с. 8), а отже, підкреслимо — *правду* про оперний жанр.

Зміст видання захоплює докладною структурованістю незвичних елементів дослідницької уваги, проте у передмові Автор несподівано застерігає від надмірних очікувань: «У цій книжці мало оригінального. Оскільки більшість аспектів висвітлюваного предмета ретельно опрацювали

інші історики, потреба в первісних дослідженнях виникала вкрай рідко. Отже, оригінальність книжки полягає лиш у доборі, впорядкуванні й презентації матеріалу». Такою сентенцією починається синтез на півтори тисячі сторінок видатного британського історика Нормана Дейвіса «Європа. Історія». Про книжку, яка зараз перед вами, можна сказати те ж саме. У ній мало оригінального. Основний корпус свідчень та фактів, які тут наводяться, здобуто попередниками. Завдання ж автора полягало у доборі, впорядкуванні та презентації матеріалу» [8, с. 7].

Вбачаємо у такому словесному звороті наслідування популярних в давні часи літературних маркерів-топосів (topoi), серед яких «скромність» займала провідне місце. Добрий знавець європейської літератури Ернст Курціус писав: «У вступі (exordium) ораторові слід було так налаштувати своїх слухачів, щоб вони поставилися до нього доброзичливо, уважно й прихильно прислухалися до аргументів. Як? Передусім скромністю самого оратора... Зразковим прикладом може бути вступ до Цицеронового “Оратора”, адресованого Брутові... Подібні “формули скромності” були надзвичайно поширені в язичницькій та християнській літературі, а згодом в латинській та народномовній літературі середньовіччя» [2, с. 96–97].

Відтак, добре опанування історією літератури, а відтак і риторичними прийомами пояснює і наступний стилістичний підхід Автора до укладання структури всієї праці. Логічним і доцільним є загострене акцентування на проблематиці еволюціонування музичного мистецтва у вже згаданому розділі «Інтонаційна криза зламу XVI–XVII століть і новоєвропейська музика».

«Криза» — це слово завжди привертає увагу, а в нашому випадку надзвичайно важливо зрозуміти всю глибину соціокультурних змін, що привели до глобального перевороту в європейській та світовій музиці. Основи конфліктності і пошуку нової інтонаційної гармонії виразно представлені у протиставленні таких контрастних музичних фрагментів, як середньовічне *Алилуя* і Фортепіанний концерт Едварда Гріга, «*Ave Maria*» Жоскена Дебре та речитативу Орфея з однойменної опери Клаудіо Монтеверді, середньовічного *Dies irae* та арії Цариці Ночі з опери Моцарта

«Чарівна флейта». Особливої переконливості роздумам Автора надає доступність прослуховування зазначених зразків у цьому та наступному розділах завдяки QR-кодам. Це важливий штрих, який поглиблює сприйняття матеріалу, дозволяючи читачеві безпосередньо зануритися в аудіо-контекст і краще зрозуміти авторські висновки.

Отже, акцент на загостреній проблематиці цілого ряду факторів XVI–XVII століть аргументовано переконує у причинах появи нового інтонаційного образу світу, зокрема, в шатах оперного мистецтва. Автор поділяє ці фактори на дві взаємопов'язані групи, до яких відносить кризу феодалізму та протиріччя ранньобуржуазних відносин, зміну геополітичної карти Європи, релігійні війни, а також утвердження раціоналізму, широке розповсюдження природничих знань, що змінили уявлення про звичну картину світу. Це важливий перелік, оскільки в такому середовищі творилася культура, в якій відображався оточуючий світ, система цінностей, організація приватного життя чи навіть спосіб мислення. Тож така докладна Авторова інтерпретація історичного минулого допомагає збагнути обставини і причини появи оперного жанру, історія якого пов'язана насамперед з Флоренцією.

Варто підкреслити особливий статус цього міста, сприйнятливості до нових ідей, на які воно реагувало вибухом інтелектуальної активності. Подібно змінювалася й система освіти, спрямована на зростання освіченості й культури правлячої верстви, а також виховання в аристократії відчуття усвідомленої відповідальності за суспільство [7]. На цьому тлі у Флоренції активно розповсюджується практика меценатства і патронату, а водночас зростає визнання праці письменників, науковців і митців. Тож логічною кульмінацією нуртування ідей в такому середовищі стало створення опери або *dramma per musica* учасниками «Флорентійської камерати».

Весь подальший процес перетворення опери з розваги аристократів на креативну індустрію з цілим рядом внутрішніх мистецьких елементів та економічних механізмів докладно описано в другому і третьому розділах книжки. І весь цей багатющий матеріал, від найменших нюансів — включно з деталізацією створення

парадної завіси Львівського оперного театру (с. 134) до архітектурних особливостей театру *San Cassiano*, що став економічним та архітектурним прототипом оперних театрів Італії та й цілої Європи (с. 96), до найменших дрібниць відображає функціонування масштабного механізму т. зв. «оперної індустрії».

Відтак переконуємось, що гасло про «світ, котрий насправді є» вповні себе виправдовує і спонукає до знайомства з працею Юрія Чекана якнайширше коло читачів. А водночас, так ґрунтовно досліджений і майстерно описаний період XVI–XVII століть наштовхує зазирнути за завісу ще одного паралельного світу, котрий також існував, живлячись мистецькими струменями європейського Відродження, проймаючись відблисками оперного жанру. Мова йде про українські землі, на яких концентрувалися величезні багатства магнатів Речі Посполитої. На ці кошти утримувалися капели, укладені з місцевих та часто запрошених європейських музикантів, тож цей період був особливо сприятливим для розвитку музичного мистецтва. Близько 1620 року в палатах Станіслава Любомирського (1583–1649) було поставлено італійську оперу, і тільки згодом вона потрапила до двору польського короля Володислава IV, до столиці Польщі, але 1655 року король Ян Казимир відкинув цей жанр [1, с. 73].

Як пише Мирослав Антонович, «коли на українських землях і в їхньому сусідстві все сприяло розвитку оперного мистецтва, то цього не можна сказати ані про столицю тодішньої Польщі Варшаву, ані про Петербург, столицю тодішньої Росії. І доречно згадати, що оперні вистави на царському дворі в Петербурзі впроваджені завдяки графу Кирилу Розумовському, колишньому українському козаку, що, незважаючи на все, до смерті залишився українцем, любив свій український народ, його культуру і чим міг допомагав своїм землякам. А до того ж, українські діти-співаки з капели гетьмана Розумовського були настільки музично й вокально вишколені, що виконували найскладніші оперні арії, і саме під час їх виступів в Петербурзі виникла думка створити оперу російською мовою. Першими виконавцями тих опер були українські співаки, зокрема, Марко Полторацький та інші» [1, с. 75].

Важливим фактором того, що вже на початку XVII століття на українських землях, хоча і при дворах польських магнатів, ставилися опери, був високий рівень місцевої музичної культури. І це відбувалося тоді, коли новий мистецький жанр лише починав поширюватися в містах Західної Європи. Натомість активний розвиток шкільництва поруч із міцними традиціями церковного співу сприяв величезному розквіту вокальної культури в Україні. Невипадково саме цей період вже згадуваної «інтонаційної кризи» інспірує виникнення й активне поширення партесного багатоголосся, що докорінно реформує літургійний спів української церкви, а також впливає на подальший розвиток української музики. Супутнім явищем впровадження багатоголосся стала нотація, використана для запису вибраного репертуару сакральної монодії і створення нового типу літургійних збірників — ірмологіонів. Водночас виконання партесів потребувало добре навчених співаків, чиє вміння часто виходило за межі богослужбового обряду і слугувало потребам також і світського музикування, ймовірно й перших оперних проб.

Варто відзначити важливу роль у цих процесах шкільництва. Вже в XVI столітті на українських землях постають школи, приналежні до різних конфесій — православні (братські), протестантські, єзуїтські тощо, а також Острозька академія (1756), де плекають навчання співу. Про високі вимоги до вокального вишколу учнів йдеться в інструкції вчителя Львівської братської школи Теодора Рузкевича: «[учитель] обов'язково повинен дбати про музику, щоб був ретельний бас із гарним рівним голосом, дисканти з найдзвінкішими голосами, так і альт і тенор, а дискантами особливо достачати все конче потрібне, щоб через нестатки хто з них, бува, не пішов» [9].

Підтвердженням високої якості співу є також привітання від учнів Львівської братської школи київського митрополита Михайла Рогози «налики й голоси» дванадцятиголосим хором [6]. З тих часів зберігся також факт призначення в 1604 році керівником хору Львівської братської школи дяка і вчителя слов'янської мови Федора Сидоровича, який був також протопсалтом і гармонізатором напівів на чотири й більше голосів [3, с. 49]. Всі ці

та багато інших фактів засвідчують активне залучення молоді до вивчення співу і музики. Така практика поширювалася і впливала на українське суспільство, звикле до музикування в різних середовищах, а тому сприйнятливим до мистецьких інновацій. В цей період важливим був також вплив зростання ролі театру в Західній Європі, зокрема у системі освіти. Єзуїти успадкували драматичну форму, яку створили гуманісти під впливом античної драми. Викладачі українських колегіумів, які писали і ставили шкільні драми, також намагалися творити спектаклі, які б не поступалися єзуїтським. Вони використовували пластичні рухи, танці, живописні картини, різні технічні засоби і, зокрема, музику. Саме музична компонента відігравала важливу роль у драматургічних виставах, а водночас в такий спосіб готувався ґрунт для сприйняття оперного жанру.

Як пише відома українська дослідниця шкільної драми барокової доби Лідія Корній, маркерами музичного звучання в шкільних драмах поставали ремарки: «пѣніе» (український відповідник «спів»), «кант», «cantus», «спів хору», зрідка «пѣснь». Такі назви музичних номерів наявні також у польських і західноєвропейських шкільних драмах — переважно «chorus», іноді «cantus». Тільки в одній з українських драм кінця XVIII століття польською мовою «Komedia Uniatów z Prawosławności» Сави Стрілецького є музичний номер із позначкою «арія» [4, с. 46]. Водночас, в духовних драмах використовувалася світська інструментальна музика і танці, а також музична стилістика, позначена впливами українського фольклору та світської побутової танцювальної музики, зокрема, виконуваної на лютні [4, с. 235]. Все це заклало сприятливий ґрунт для прийняття європейської новації — опери.

Варто відзначити, що в окремих випадках творці італійської опери й української драми використовуються спільний сюжет. Однією з найвідоміших та найзнаковіших в історії музики опер, створених на замовлення Барберіні та поставлених їхнім коштом, є «Святий Олексій» Стефано Ланді на лібрето Джуліо Роспільозі (майбутній папа Климент IX). Це перша опера на історичну тему і тут чи не вперше в історії жанру з основною сюжетною лінією органічно поєднуються ще

дві — містична та комедійна, а вступна *sinfonia* (три скрипки та посилена група *continuo*) передбачає розвиток незалежної оперної увертюри [8, с. 81]. Прем'єра опери відбулася 23 лютого 1632 року, а в 1674 році у Києво-Печерській лаврі вийшла друком драма «Про Олексія, чоловіка Божого» невідомого автора. Ймовірно, цього ж року її поставили в Києво-Могилянській академії. В основу як опери, так і драми покладено «Житіє св. Олексія», яке поширювалося у сирійській редакції (V століття), грецькій (IX–X), латинській (XIII) і слов'янській. Від XIV століття ця тема активно побутувала у Франції, Італії, Іспанії, Німеччині, Польщі, зустрічалася в основі єзуїтських міраклів [4, с. 145]. Зміст духовної драми «Олексій, чоловік Божий» втілює синтез візантійської агіографії та західноєвропейського мислення. В основі сюжету постає конфлікт духовних пошуків сина римського сенатора Олексія на тлі спокус світського життя, що надає твору драматичного напруження й символічної глибини. Події драми розгортаються під супровід церковних напівів, кантів та світської інструментальної музики.

Виконання в драмах музичних фрагментів фіксують ремарки, що їх докладно дослідила і відповідно класифікувала Л. Корній. Вони використовуються, зокрема, для повідомлення про спів хору або конкретних персонажів, гри на інструментах (часом зі співом), виконання танців. Як свідчать ремарки, іноді відбувалися своєрідні вокальні діалоги персонажів, що могли перебувати на різних поверхах сцени, а завдяки змінним декораціям спів звучав як на основній сцені, так і з-за сцени («поют за запоною»). Використовувалися також ремарки для інформування про сценічне дійство, для роз'яснення змісту співу чи емоційного настрою [4, с. 48–49]. Все це відповідає й засадам оперного жанру. Тож передумови поширення цього жанру в Україні мають потужний потенціал для подальшого дослідження.

Висновки. Українська культура XVII століття демонструє відчутний поступ як у духовній, так і у світській царині, проте через відсутність впливової національної аристократії її розвиток мав певні обмеження, зокрема, це стосується оперного жанру. Центр музичної культури українців тривалий час зосереджувався у храмовому

та освітньому середовищах, проте навіть за таких умов емоційна виразність музичної мови знаходила відгук у людських почуттях та афектах. Акцентована контрастність партесного багатоголосся, мистецький синтетизм шкільної драми і високий музично-мистецький професіоналізм засвідчують еволюціонування і відкритість української культури XVII століття до новацій. Лише складна історико-політична ситуація стала на заваді повноцінного розвитку оперного мистецтва, проте не змогла зупинити поступу музично-театральних традицій, які згодом стали підґрунтям для формування національної опери в Україні.

Монографія Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є...» спонукає до роздумів. Це багатогранне дослідження еволюціонування опери і оперного театру в інфраструктурі музичного життя Західної Європи спонукає також до осмислення глибинних культурних процесів і духовних трансформацій українського суспільства.



ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Партесний спів та музичне мистецтво в українській культурі XVI–XVIII століть. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. 238 с.
2. Гораций Квинт Флакк. Оди. Еподи. Сатири. Послання / переклав з латини Андрій Содомора. Львів: Апріорі, 2021. 432 с.
3. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*. 1971. Вип. 6. С. 46–62.
4. Корній Л. Українська шкільна драма епохи Бароко: специфіка і драматургічна роль музичного компонента: монографія. Львів, 2024. 256 с.
5. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. Анатолій Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
6. Сиротинська Н. «Просфонима» Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гимнографії. *Просфонима: текст і контекст*. 2013. Вип. 4. С. 52–65.
7. Сиротинська Н., Кияновська Л., Мельник Л., Федоришин В. На роздоріжжі історії від XVI до XXI ст.: гуманізм vs тоталітаризм (музика у подоланні проблем утвердження української ідентичності). *Міждисциплінарні дослідження складних систем*. 2023. № 23. С. 113–137.
<https://doi.org/10.31392/iscs.2023.23.113>
8. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
9. Ясіновський Ю. Розпорядження вчителів Львівської братської школи Теодорові Рузкевичу. *Каллофонія*. 2006. Ч. 3. С. 171–175.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (2025). *Partesnyi spiv ta muzychne mystetstvo v ukrainskii kulturi XVI–XVIII stolit* [Partes Singing and Musical Art in Ukrainian Culture of the 16th–18th Centuries]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
2. Horace Quintus Flaccus. (2021). *Ody. Epody. Satyry. Poslannia* [Odes. Epodes. Satires. Epistles]. (A. Sodomora, Trans.). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
3. Isaievych, Y. (1971). Bratstva i ukrainska muzychna kultura XVI–XVIII st. [Brotherhoods and Ukrainian Musical Culture of the 16th–18th Centuries]. *Ukrainian Musicology*, 6, 46–62 [in Ukrainian].
4. Korniy, L. (2024). *Ukrainska shkilna drama epokhy Baroko: spetsyfika i dramaturhichna rol muzychnoho komponenta* [Ukrainian School Drama of the Baroque Era: Specificity and the Dramaturgical Role of the Musical Component]. Lviv: Ukrainian Catholic University Press [in Ukrainian].
5. Curtius, E. R. (2007). *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia* [European Literature and the Latin Middle Ages] (A. Onyshko, Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
6. Syrotynska, N. (2013). "Prosfonima" Lvivskoho bratstva ta yii prochyttannia v konteksti sakralnoi hymnohrafii [The "Prosfonima" of the Lviv Brotherhood and Its Interpretation in the Context of Sacred Hymnography]. *Prosfonima: Text and Context*, 4, 52–65 [in Ukrainian].
7. Syrotynska, N., Kyianovska, L., Melnyk, L., & Fedoryshyn, V. (2023). Na rozdorizhzhii istorii vid XVI do XXI st.: humanizm vs totalitaryzm (muzyka u podolanni problem utverdzhennia ukrainskoi identychnosti) [At the Crossroads of History from the 16th to the 21st Century: Humanism vs. Totalitarianism (Music in Overcoming the Challenges of Establishing Ukrainian Identity)]. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*, 23, 113–137 [in Ukrainian].

8. Chekan, Y. (2024). *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The World That Really Is ... The Opera Theatre in the Infrastructure of Musical Life]. Lviv: Ukrainian Catholic University Press [in Ukrainian].
9. Yasinovskiy, Y. (2006). *Rozporiadzhennia vchytelvi Lvivskoi bratskoi shkoly Teodorovi Ruzkevychu* [Instructions to the Teacher of the Lviv Brotherhood School, Theodor Ruzkevych]. *Kalofonia*, 3, 171–175 [in Ukrainian].

Анотація. Розглянуто монографію українського музикознавця Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» з позиції внутрішньої сутності оперного жанру, його генези та розвитку. Виявлено засадничі настанови автора праці в аналізі оперного жанру, що зосереджені на ролі інтонації, розвитку новоевропейської історії, еволюції архітектури оперного театру та інших складників функціонування опери. Підкреслено сутність опери як потужного інструменту культурної комунікації, що зумовило появу такого складного культурного простору, як театр, що творить комплексний естетичний вплив на глядача. Автор звертає увагу на українське барокове мистецтво, що розвивалося у взаємодії із західноєвропейськими зразками, але водночас зберігало власну духовну домінанту. В Україні цей період позначений інтенсивним становленням професійної композиторської школи, формуванням таких нових жанрових моделей, як партесний концерт, канти, духовні діалоги, що сукупно заклали інтонаційно-драматургічне підґрунтя для майбутнього оперного жанру. Виокремлено обставини формування своєрідного «передоперного» типу мислення на основі персоніфікації голосів у партесних концертах, риторичному контрасті афектів, емоційній «сценізації» духовних сюжетів у шкільній драмі. Праця робить акцент на світоглядних основах української оперної культури, що відкриває нові підходи до осмислення історії української музики як невилучного складника європейської барокової культури.

Ключові слова: концептуальні засади дослідження Юрія Чекана, західноєвропейське та українське бароко, жанр опери, оперний театр, інфраструктура музичного життя, шкільна драма, братські школи.

Abstract. The article examines the monograph of the Ukrainian musicologist Yurii Chekan, *The World That Really Is... The Opera Theatre in the Infrastructure of Musical Life*, in relation to the inner essence of the operatic genre, its origins, and its development. The author's fundamental principles of understanding opera are revealed through the prism of the functioning of intonation, the evolution of modern European cultural history, the development of opera-theatre architecture, and other key components shaping the genre. The study emphasizes opera as a powerful instrument of cultural communication that gives rise to a complex aesthetic space—the theatre—which exerts a multifaceted influence on the audience. Special attention is given to Ukrainian Baroque art, which developed in dialogue with Western European models while preserving its own spiritual dominants. In Ukraine, this period was marked by the intensive growth of a professional compositional school and the emergence of new genre forms such as the *partes* concerto, *cantus*, and sacred dialogue, which collectively laid the intonational and dramaturgical foundations for the future operatic genre. The article highlights the formation of a distinctive “pre-operatic” mode of thinking, grounded in the personification of voices in *partes* concertos, the rhetorical contrasts of affects, and the emotional “staging” of sacred narratives in school drama. The study concludes that the conceptual premises of the Ukrainian Baroque facilitated the later establishment of opera in Ukrainian culture, opening new perspectives for understanding Ukrainian music as an integral part of European Baroque artistic tradition.

Keywords: conceptual foundations of Yurii Chekan's research, Western European and Ukrainian Baroque, opera genre, opera theatre, infrastructure of musical life, school drama, brotherhood schools.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕАТР І МУЗИКА В ЧАСИ ЗМІН

Олександр КЛЕКОВКІН. Королівство театрального фейлетону	9
Ольга ДОРОФЄЄВА. Традиції «Березоля» та культурні тренди середини 1930-х у виставі «Платон Кречет» Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка	21
Олег ТОНКОШКУРА. Сучасні арт-технології як інструмент режисера в оперній виставі	31
Павло ШОПІН. Українські театральні вистави за німецькомовними творами як інструмент міжкультурного навчання у воєнному Києві	41
Ольга ЗОСІМ. Різдвяна тематика у збірках духовних пісень Адама Вацлава Міхни «Česká mariánská muzika» та Пала Естергазі «Harmonia caelestis»	53
Євгеній ЛОГВИНОВСЬКИЙ. Концертність як система мислення у Третньому концерті для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів» Івана Карабиця	65
Хуан ЦЗЯЯО. Соната для флейти і фортепіано Франсіса Пуленка: виконавсько-інтерпретаційний вимір	75
Ірина ДРУЖГА, Світлана КРИВОРУЧКО. Ретроспектива академічного бандурництва в Київській школі народно-інструментального мистецтва	87
Владислав ВАКОЛЮК. Концертність як принцип формування сучасного бандурного репертуару	95

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ

Ольга ПЕТРОВА. Раціональність мислення та почуттєвість у мистецтві	105
Ольга ЛАГУТЕНКО. Творчість Марії Синякової 1910-х років у контексті українського, західноєвропейського та азійського мистецтва	117
Галина СКЛЯРЕНКО. Творчість Анатолія Степаненка на перетині художніх практик	131
Олексій РОГОТЧЕНКО, Світлана РОГОТЧЕНКО. Інтелектуальне мистецтво Ірини Ситник як прояв художньої самотерапії	149
Юлія ГОНЧАРОВА, Володимир ХИЖИНСЬКИЙ. Інтерактивна керамічна скульптура як засіб передачі емоційних станів через трансформацію образу	163
Ольга СОСІК. Естетика шовкової фактури в українському портретному живописі XVIII–XIX століть	173
Сижуй ХОУ. Концепт води в міжкультурному музичному дискурсі: моделі виконавської автономії	183

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИКА

Марина ПОЛЯКОВА. Музей і політика: «нормалізація» окупації України в російській музейній сфері	191
Сергій ГУЛЄВИЧ. Сучасне українське візуальне мистецтво про війну як медіум культурної пам'яті	205
Світлана РОГОТЧЕНКО. Соціально-політичний проєкт «Незламність» як пошук нового героя	213
Олена ОЗІРНА. Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія «Листа 26» (1926)	225
Марина ПРОТАС. Трансверсальний кордоцентризм як основа духовності українства	237
Ольга ВАСКЕВИЧ, Ольга ВИШНЕВСЬКА. Художнє осмислення постаті княгині Ольги як символу мудрості, сили та національного відродження	263

РОЗДІЛ 4. РЕЦЕНЗІЇ

Ігор САВЧУК. Вища школа у сучасному науковому дискурсі	271
Наталія СИРОТИНСЬКА. Українське музичне бароко крізь світло «Світу, котрий насправді є»	279

Contents

THEATER AND MUSIC IN TIMES OF CHANGE

Olexander KLEKOVKIN. The Kingdom of the Theatrical Feuilleton	9
Traditions of the Berezhil Theater and Mid-1930s Cultural Trends in the Kharkiv Taras Shevchenko Theater	
Production of <i>Platon Krechet</i>	21
Oleg TONKOSHKURA. Contemporary Art Technologies as a Director's Tool in Opera Production.....	31
Pavlo SHOPIN. Ukrainian Theater Productions of German-Language Works as Intercultural	
Learning in Wartime Kyiv.....	41
Olga ZOSIM. Christmas Themes in the Spiritual Song Collections <i>Česká mariánská muzika</i>	
(Adam Václav Michna) and <i>Harmonia caelestis</i> (Pál Esterházy).....	53
Yevhenii LOHVYNOVSKYI. The Concertante Principle as a Framework for Compositional Thought	
in Ivan Karabyts's Third Piano Concerto "Five Musical Moments"	65
Huang JIAYAO. Francis Poulenc's Sonata for Flute and Piano: A Performance and Interpretative Perspective	75
Iryna DRUZHHA, Svitlana KRYVORUCHKO. A Retrospective on the Academic Tradition of Bandura	
Performance in the Kyiv School of Folk Instrumental Art.....	87
Vladyslav VAKOLIUK. The Concertante Principle as a Framework for Developing Contemporary Bandura Repertoire.....	95

ARTISTIC PRACTICES AT THE INTERSECTION OF TRADITIONS

Olga PETROVA. Rationality of Thought and Sensuality in Art.....	105
Olga LAGUTENKO. The Work of Maria Syniakova of the 1910s in the Context of Ukrainian, Western	
European and Asian Art	117
Galyna SKLYARENKO. The Work of Anatol Stepanenko at the Intersection of Artistic Practices	131
Oleksii ROHOTCHENKO, Svitlana ROHOTCHENKO. Iryna Sytnyk's Intellectual Art as a Form	
of Artistic Self-Therapy.....	149
Iuliia GONCHAROVA, Volodymyr KHYZHYNSKYI. Interactive Ceramic Sculpture for Conveying	
Emotional States Through Image Transformation	163
Olha SOSIK. The Aesthetics of Silk Textures in Ukrainian Portrait Painting of the 18 th –19 th Centuries.....	173
Sirui HOU. The Concept of Water in Intercultural Musical Discourse: Models of Performative Autonomy	183

ART AND POLITICS

Maryna POLIAKOVA. Museum and Politics: "Normalization" of Ukraine's Occupation	
in the Russian Museum Sphere.....	191
Serhii HULIEVYCH. Contemporary Ukrainian Visual Art About War as a Medium of Cultural Memory	205
Svitlana ROHOTCHENKO. The Socio-Political Project <i>Invincibility</i> as a Search for a New Hero.....	213
Olena OZIRNA. Kyiv Art Institute Between Institutional Critique and Ideological Pressure:	
The History of the "Letter of the 26" (1926).....	225
Maryna PROTAS. Transversal Cordocentrism as the Basis of Ukrainian Spirituality.....	237
Olga VASKEVICH, Olga VYSHNEVSKA. Artistic Interpretation of Princess Olga as a Symbol of Wisdom,	
Strength and National Revival.....	263

REVIEWS

Igor SAVCHUK. Higher Education in Contemporary Scholarly Discourse	271
Natalia SYROTYNSKA. Ukrainian Musical Baroque in the Light of <i>The World That Really Is</i>	279

Збірник наукових праць

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ

Випуск XXV

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 23498-13338Р від 13.07.2018

Українською та англійською мовами

Збірник наукових праць МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО УКРАЇНИ індексується у міжнародних бібліографічних базах даних, каталогах та системах пошуку: Наукова періодика України, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat тощо.

ART RESEARCH OF UKRAINE: A Collection of Academic Articles is indexed in international bibliographic databases, catalogs and search systems: Scientific Periodical of Ukraine, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat, etc.

Випусковий редактор — П. Ю. Шопін

Редактори — Ю. В. Бентя, К. І. Булацел

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — А. Г. Шалигін

У оформленні обкладинки

використано фрагменти робіт Ірини Ситник, 2022–2025

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002